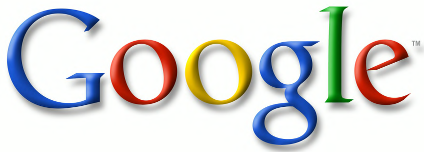
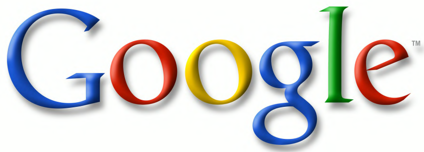




Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

R. Wustmann

Albrecht Dürer



g von B. G. Teubner in Leipzig-Berlin


EIGENTUM·VON
H
TBG
H

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig, Poststraße 3.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Geheftet Mk. 1.—	in Bändchen von 130—160 S. Jedes Bändchen ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.	Gebunden Mk. 1.25

In erschöpfender und allgemein-verständlicher Behandlung werden in abgeschlossenen Bänden auf wissenschaftlicher Grundlage ruhende Darstellungen wichtiger Gebiete in planvoller Beschränkung aus allen Zweigen des Wissens geboten, die von allgemeinem Interesse sind und dauernden Nutzen gewähren.

Abstammungslehre. Abstammungslehre und Darwinismus. Von Prof. Dr. R. Hesse in Tübingen. 2. Aufl. Mit zahlreichen Abbildungen.
Die große Errungenschaft der biologischen Forschung des vorigen Jahrhunderts, die Abstammungslehre, die einen so ungemein befruchtenden Einfluß auf die sog. beschreibenden Naturwissenschaften geübt hat, wird in kurzer, gemeinverständlicher Weise dargelegt.

Anthropologie s. Mensch.

Arbeiterschutz. Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von Professor Dr. O. v. Zwiedineck-Südenhorst.
Das Buch bietet eine gedrängte Darstellung des gemeiniglich unter dem Titel „Arbeiterfrage" behandelten Stoffes; insbesondere treten die Fragen der Notwendigkeit, Zweckmäßigkeit und der ökonomischen Begrenzung der einzelnen Schutzmaßnahmen und Versicherungseinrichtungen in den Vordergrund.

Astronomie s. Kalender; Weltall. — **Atome** s. Moleküle.

Baukunst. Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen im Text.
Will mit der Darstellung der Entwicklung der deutschen Baukunst des Mittelalters zugleich über das Wesen der Baukunst als Kunst aufklären.

Befruchtungsvorgang. Der Befruchtungsvorgang. Von Dr. Ernst Teichmann. Mit 7 Abbildungen im Text und 4 Tafeln.
Es wird in diesem Bändchen versucht, die Ergebnisse der modernen Forschung, die sich mit dem Befruchtungsproblem befaßt, einem weiteren Kreise zugänglich zu machen.

Bevölkerungslehre. Bevölkerungslehre. Von Prof. Dr. M. Haushofer.
Will in gedrängter Form das Wesentliche der Bevölkerungslehre geben, über Ermittlung der Volkszahl, über Gliederung und Bewegung der Bevölkerung, Verhältnis der Bevölkerung zum bewohnten Boden und die Ziele der Bevölkerungspolitik.

Bibel s. Jesus; Religionsgeschichte. — **Biologie** s. Abstammungslehre; Befruchtungsvorgang; Meeresforschung; Tierleben. — **Botanik** s. Pflanzen. — **Buchwesen** s. Illustrationskunst; Schriftwesen.

Chemie s. Luft; Metalle.

Chemie in Küche und Haus. Von Professor Dr. Abel.

Das Bändchen will Gelegenheit bieten, die in Küche und Haus täglich sich vollziehenden chemischen und physikalischen Prozesse richtig zu beobachten und nutzbringend zu verwerten.

Christentum (s. a. Jesus). Aus der Werdezeit des Christentums. Von Professor Dr. J. Geffcken.

Gibt durch eine Reihe von Bildern eine Vorstellung von der Stimmung im alten Christentum und von seiner inneren Kraft und verschafft so ein Verständnis für die ungeheure und vielseitige welthistorische kultur- und religionsgeschichtliche Bewegung.

Dampf(maschine). Dampf und Dampfmaschine. Von Professor Dr. R. Vater. Mit zahlreichen Abbildungen.

Schildert die inneren Vorgänge im Dampfkessel und namentlich im Zylinder der Dampfmaschine, um so ein richtiges Verständnis des Wesens der Dampfmaschine und der in der Dampfmaschine sich abspielenden Vorgänge zu ermöglichen.

Darwinismus s. Abstammungslehre.

Drama (s. a. Theater). Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt. Von Prof. Dr. G. Witkowski. Mit einem Bildnis Hebbels.

Sucht in erster Linie auf historischem Wege das Verständnis des Dramas der Gegenwart anzubahnen und berücksichtigt die drei Faktoren, deren jeweilige Beschaffenheit die Gestaltung des Dramas bedingt: Kunstanschauung, Schauspielkunst und Publikum, nebeneinander ihrer Wichtigkeit gemäß.

Eisenbahnen (s. a. Technik; Verkehrsentwicklung). Die Eisenbahnen, ihre Entstehung und jetzige Verbreitung. Von Professor Dr. F. Hahn. Mit zahlreichen Abbildungen.

Nach einem Rückblick auf die frühesten Zeiten des Eisenbahnbaues führt der Verfasser dann die Eisenbahn im allgemeinen nach ihren Hauptmerkmalen vor. Der Bau des Bahnkörpers, der Tunnel, die großen Brückenbauten, sowie der Betrieb selbst werden besprochen. Den Schluß bildet ein Überblick über die geographische Verbreitung der Eisenbahnen.

Eisenhüttenwesen. Das Eisenhüttenwesen. Erläutert in acht Vorträgen von Professor Dr. H. Wedding. Mit 12 Figuren im Text. 2. Auflage.

Schildert in gemeinfaßlicher Weise, wie Eisen, das unentbehrlichste Metall, erzeugt und in seine Gebrauchsformen gebracht wird.

Entdeckungen. Geschichte des Zeitalters der Entdeckungen. Von Prof. Dr. S. Günther.

Mit lebendiger Darstellungsweise sind hier die großen weltbewegenden Ereignisse der geographischen Renaissancezeit ansprechend geschildert. (Geogr. Zeitschr.)

Erde (s. a. Mensch und Erde). Aus der Vorzeit der Erde. Von Professor Dr. Frech. Mit zahlreichen Abbildungen.

Erörtert die interessantesten und praktisch wichtigsten Probleme der Geologie: die Tätigkeit der Vulkane, das Klima der Vorzeit, Gebirgsbildung, Korallenriffe, Talbildung und Erosion, Wildbäche und Wildbachverbauung.

Ernährung (s. a. Chemie). Ernährung und Volksnahrungsmittel. Von Prof. Dr. Johannes Frentzel. Mit 6 Abbildungen im Text und 2 Tafeln.

Gibt einen Überblick über die gesamte Ernährungslehre und die wichtigsten „Volksnahrungsmittel“.

Farben s. Licht.

Frauenbewegung. Die moderne Frauenbewegung. Von Dr. Käthe Schirmacher.

Gibt einen Überblick über die Haupttatsachen der modernen Frauenbewegung in allen Ländern, schildert eingehend die Bestrebungen der modernen Frau auf dem Gebiet der Bildung, der Arbeit, der Sittlichkeit, der Soziologie und Politik und bietet einen Vergleich mit dem Frauenleben in Ländern mit nichteuropäischer Kultur.

Fortsetzung des Verzeichnisses hinter dem Text.



Dürer, sechsundzwanzigjährig.
Ölgemälde.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

97. Bändchen

Albrecht Dürer

von

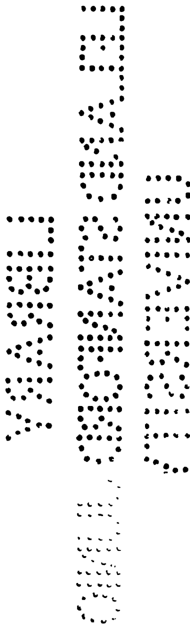
Dr. Rudolf Wustmann

in Bozen

Mit einem Titelbild und 32 Abbildungen im Text



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1906



Vorwort.

Dürer, wie er sich mir im großen und ganzen darstellt, bildet den Inhalt der folgenden Seiten. Inmitten der vielen trefflichen Reproduktionen Dürerscher Kunst, die in den letzten Jahren weiten Kreisen dargeboten worden sind, schien mir eine knappe, zusammenhängende Erzählung seines Schaffens zu fehlen. Bekannt mit der neuen Dürerliteratur und vertraut, soweit ich es eben bin, mit Dürers Werken, auch den literarischen, habe ich ihn darum zu zeichnen versucht, sein seelisches und künstlerisches Vermögen.

Das Manuskript habe ich, so wie es gedruckt worden ist, der Verlagsbuchhandlung am 31. Juli 1905 übergeben.

Bozen, Neujahr 1906.

R. Wustmann.

Inhaltsverzeichnis.

Verzeichnis der Abbildungen.

Die Abbildungen 2, 15, 27, 31 und 32 sind reproduziert nach S. Soldan, Die Gemälde von Dürer und Wolgemut, Nürnberg, Verlag von S. Soldan.

Selbst- und Angehörigenbildnisse.

Als Luther geboren wurde, war Albrecht Dürer ein Knabe von zwölf Jahren. Der Vater verdiente seinen Lebensunterhalt schlecht und recht als Goldschmied in Nürnberg, damals der ersten Stadt Oberdeutschlands; die Mutter war viel jünger als der Vater und hatte mit neunzehn Jahren den Albrecht als ihr drittes Kind geboren, am 21. Mai 1471. Das Goldschmiedehandwerk war in der Familie fast erblich. Zuerst hatte es Dürers Großvater, aus einer in Ungarn lebenden deutschen Bauernfamilie, die sich von Ochsen- und Pferdezucht nährte, erlernt und getrieben, dann Dürers Vater, der als weitgereister frommer Goldschmiedegesell 1455 in Nürnberg Fuß faßte, und schließlich übten es ein Kölner Vetter und ein Bruder Dürers aus. Ebenso war der Vater von Dürers Mutter Goldschmied gewesen; und so bekam auch Dürer selbst als Knabe von seinem Vater, der an dem besonders fleißigen und aufmerksamen Kinde ein Gefallen hatte, dieses Handwerk säuberlich gelehrt.

Wir kennen den dreizehnjährigen Albrecht Dürer von damals ganz gut: in Wien wird das Blatt erhalten, auf dem er sich als Knabe aus dem Spiegel mit dem Silberstift gezeichnet hat (Abb. 1). Ein schmales, ruhiges, treues Kindergesicht in langen Haaren, auf dem Kopfe die Zipfelmütze, deren Busch über die Haare der hinteren Seite herunterhängt; der Oberkörper in eine grobe, weitärmelige Jacke gehüllt. Die Augensterne sind auffällig eingesetzt, was dem Blick etwas Starres gibt: sie stehen nicht an der Stelle zwischen den Lidern, wo sie der Knabe sah, wenn er sich in dieser Kopfhaltung im Spiegel anblickte, sondern sind auf die Hauptrichtung des Kopfes eingestellt, freilich ohne daß auch die Lider entsprechend umgezeichnet wären. Der Mund, dieses Kreuz aller Anfänger im Porträtieren, ist trefflich gelungen. Mit der besonderen Aufgabe der Darstellung der zeichnenden Hand beim Selbstbildnis fand sich der Knabe so ab, daß er die



Abb. 1. Dürer, dreizehnjährig. Silberstiftzeichnung.

Hand unter dem linken Ärmel verbarg, als ob sie die Jacke zusammenhalten müsse; die Linke gab er noch in der messenden Fingerstellung, in der sie während des Zeichnens zwischen Spiegel, *Auge und Papier* hatte Dienste tun müssen und in der sie auch

herabgelassen wohl unwillkürlich stehen geblieben war. Im ganzen das Meisterstück eines geschickten und geduldigen Kindes! Noch spät hatte der Mann und große Künstler an dem Blatt, das er vielleicht dem Nachlaß von Vater oder Mutter entnahm und sich aufhob, einige Freude und schrieb darauf: „Dz [das] hab ich aws eim spygell nach mir selbs kunterfet im 1484 jar do ich noch ein kint was.“

Der fünfzehnjährige Dürer fühlte, wieviel lieber er sich mit Zeichnen beschäftigte als mit Goldschmiedearbeiten; und er sagte seinem Vater, seine Lust trüge ihn mehr zur Malerei. Den Vater reute zwar die auf die Goldschmiedelehre verwandte Zeit; er erkannte aber wohl, daß der Knabe viel Talent zum Malen habe, und gab ihn Ende 1486 zu dem besten Nürnberger Maler in die Lehre und Werkstatt, zu Michael Wolgemut. Bei diesem lernte Dürer drei Jahre lang das Malhandwerk mit Fleiß. Ostern 1490 ging es auf die Wanderschaft. Der äußerlich bescheidene, innerlich feine Malerbursche kam unter anderem auch in das Elsaß, wo er bei den Brüdern des damals eben verstorbenen großen oberdeutschen Malers Martin Schongauer das Handwerk grüßte, darauf nach Basel, wo er 1492 für Holzschnitt und Buchdruck zeichnete, und schließlich nach Südtirol und Venedig; Pfingsten 1494 kehrte er auf den Ruf seines Vaters nach Nürnberg zurück.

Aus der späteren Wanderzeit, aus dem Jahre 1493, hat sich abermals ein Selbstbildnis des nun zweiundzwanzigjährigen Jünglings erhalten, mit Ölfarben auf ein großes Pergamentblatt gemalt, vielleicht um es gerollt nach Hause schicken zu können, jetzt in Pariser Privatbesitz (Abb. 2). Die Haltung und der Abschnitt des Körpers in Ellbogenhöhe sind fast genau wie neun Jahre früher. Das Antlitz ist mitten in der Entwicklung zu männlichen Formen begriffen, der Ausdruck, namentlich des linken Auges, unschuldig und von schlichtem Ernst; Dürer zeichnete in demselben Jahre seinen ersten weiblichen Akt. Der junge Künstler trägt sein langes Haar locker, er hat das purpurrote Mützchen keck auf die Seite gerückt, die Bommel fällt leicht auseinander. Der Hals ist bis unter die Schlüsselbeine bloß, die Bekleidung des breitbrüstigen Oberkörpers bezeugt Lust an modisch belebter Tracht: dem gefältelten Hemd mit gesticktem Saum, dem Schnürwams mit vielfaltigen Ärmeln und dem über die Schultern geworfenen tief ausgeschnittenen blaugrauen gebänderten Überhang. Alles ist



Abb. 2. Dürer, zweiundzwanzigjährig.
Ölgemälde.

leicht und sicher ausgeführt, eines der besten Stücke Porträtmalerei, das bis dahin ein Deutscher gemacht hatte. Neben der prächtigen linken Hand nimmt sich die rechte nach Stellung und Tätigkeit ungeschickt aus, sie ist aber diesmal wenigstens da. Beide Hände halten ein schönes amethystfarbenes Eryngium, wie es nur in den Südalpen in dem Umkreis der Adria wächst, ein Fingerzeig für die Entstehungsgegend des Bildes; der damalige Name der Pflanze, „Elend" (d. i. Fremde), läßt uns aber auch vermuten, daß sie in der Hand des heimatfernen Jünglings etwas sagen will. Neben die Jahreszahl 1493 setzte Dürer die Verse: „My [Abkürzung von „myne" oder „meine"] Sach die gat Als es oben schtat", deren Sinn nicht klar ist.

Als der dreiundzwanzigjährige Dürer von der Wanderschaft zurückgekehrt war, verhandelte Hans Frei, ein angesehener Nürnberger Bürger, mit seinem Vater und gab dem jungen Maler seine Tochter Agnes zur Frau. Von da ab war Dürer zunächst etwa ein Jahrzehnt daheim tätig als Maler, bald auch Herr einer Malerwerkstatt, als Zeichner für den Holzschnitt und als Kupferstecher. Er arbeitete nicht häufig für Besteller, zu diesen gehörte aber bald einer der ersten Männer des Reiches, Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen; er begann Folgen von Zeichnungen für den Holzschnitt zu neutestamentlichen Stoffen und griff als ehemaliger Goldschmied gern zur Kupferplatte, um auf ihr gelegentlich Kleinigkeiten sicher festhalten, sich aber auch der persönlichsten Ereignisse seiner menschlichen und künstlerischen Kämpfe und Siege hier zu vergewissern.

Aus dieser Zeit eigenwillig aufsteigenden Bemühens ist ein drittes ausgeführtes Selbstbildnis des jungen Meisters in der Pradogalerie in Madrid erhalten (Titelbild), auf das er später die Jahreszahl 1498 setzte und den nach unseren Begriffen schlecht betonten, die Silben bloß zählenden Reim:

Das malt ich nach meiner gestalt
Ich was sex vnd zwenczig jor alt.

Auf den ersten Blick erkennt man in dem Bilde eine beabsichtigte Konkurrenz mit der eigenen Kunst von vor fünf Jahren: Stellung, Tracht, Ausschnitt sind fast genau dieselben wie 1493. Neu sind Fenster und Brüstung. Das war venezianischer Porträtistenbrauch, den Kopf auf dunklem Grunde zu geben und daneben einen hellen Ausblick in die Landschaft; auch die Brüstung

als unterer Bildabschluß einer Halbfigur stammt vielleicht aus der paduanisch-venezianischen Kunst. Dürer eigen ist dabei, wie geometrisch genau er den Fensterrahmen zeichnet, wie eng er die neuen Motive zusammendrängt, wie knapp er das Bild oben unmittelbar über der Mütze, unten durch den untersten Teil des liegenden Armstückes, rechts und links fast genau mit dem Aufhören von Mantel und Ärmel abschneidet. Bei der geringen Tiefe des dargestellten Innenraumes lehnt er scheinbar in einem Erkerfenster, dessen hinteres Gegenfenster den schönen Blick in ein Alpental und auf die jenseitigen Höhen und beschneiten Gipfel zeigt, etwa wie man ihn aus den Schlössern auf den Vorhöhen um Brixen noch heute im Spätfrühling oder Herbst genießen kann. Die Kleidung ist sorgfältig gewählt und gemalt; sie scheint vom Hemd bis zur Mütze und den Handschuhen funkelneu zu sein. An die Stelle des Überhangs von 1493 ist ein Manteltuch getreten, von einer weichen Schnur lose am Hals gehalten; die Fältelung des Hemdes, die 1493 flott und sicher zusammengemalt worden war, ist 1498 mit ganz neuer, außerordentlicher Gewissenhaftigkeit vorgenommen worden; trotz der angestrebten Vornehmheit ist so etwas Zufälliges wie der zu weite Saum des obersten Hemdteiles, der das Nichtzureichen der Latzstickerei links und das einfaltige Hervortreten in der Mitte verursacht, in das man den Finger legen möchte, mit naivem Ernst gegeben. Vor allem aber ist ästhetischer und selbstbewußter Charakter in die Persönlichkeit eingezogen: sie hält sich gerader, trägt die Gesichtsfläche auffällig senkrecht, in das reiche lange Haar sind Locken gebrannt, und diese umrahmen das Antlitz so eng, daß sie den größten Teil der Stirn bedecken und dicht neben den äußern Augenwinkeln wie ein Vorhang niederwallen. Mund, Nase und Augen sind eingehender und schöner gemalt als 1493, namentlich enthält das rechte Auge viel Glanz und Kraft; die rechte Hand ist diesmal, aus dem Kopfe gemalt, mit der linken zusammengelegt worden.

Dürer hat sich später noch oft gezeichnet und gemalt, aber vielleicht nie wieder für eine bestimmte Zeit seines Strebens so bezeichnend wie 1498. Das allbekannte große und feierliche Münchner Porträt, ganz von vorn in der Pelzschaube, ist leider übermalt und befremdet den Kenner der wirklichen Züge Dürers dadurch, daß von der charakteristischen tetragonen Form der Nase, deren Silhouette sich einem Trapez nähert, auf ihm nichts zu sehen ist. Auf vier großen Gemälden der Jahre 1506 bis

1511 brachte sich der Meister in ganzer Figur an. Sogar zwei eigene Aktzeichnungen von seiner Gestalt haben wir. Eine flüchtige aus späteren Jahren mit der Angabe des Sitzes eines Leidens befindet sich in Bremen, und eine schön ausgeführte größere in Weimar. Diese Weimarer, nur bis zu den Knien und den Ellbogen reichend, zeigt ihn mit der Schlafhaube um die Haare, den rechten Oberarm zurückgenommen, wie augenblicklich in den Spiegel sehend und dabei unwillkürlich die arbeitende Rechte ausschaltend; obwohl auf die Gesichtszüge kein Gewicht gelegt ist, erkennt man Dürer sofort, den schmalen hohen Mund, die tetragone Nase, die niedrige Stirn, den an den Enden zusammengedreht herunterhängenden Schnurrbart, und erfreut sich des hohen ebenmäßigen Menschen und des tätigen Ausdrucks eines einfachen Sinnes, wie ihn ein anderes, untätig abgezeichnetes Modell nicht gewähren konnte.

Wie sah Dürers Frau aus? Man tut nicht gut, wie es gewöhnlich geschieht, sie sich nach einer Silberstiftzeichnung in Braunschweig vorzustellen. Bei diesem Frauenkopf steht allerdings „Albrecht Dürerin", aber nicht von Dürers Hand und ungeschickt in den Haubenrand hineingeschrieben; zudem ist die Zeichnung schlecht erhalten, stellenweise arg zerstört, an der Nase grob verkorrigiert. Ob dieses Blatt überhaupt Dürers Frau darstellt? Das schmale Gesichtsoval und die abfallenden Schultern stimmen schlecht zu anderen Zeichnungen Dürers von ihr, der flotten Jugendskizze, auf die er „mein angnes" schrieb, und der sorgfältigen Zeichnung von 1521; diese Blätter zeigen vielmehr ein breitschulterig und derb gebautes Weib mit rundem Kopf und einer etwas konkav gekrümmten Nase, sie lassen auch erkennen, daß Agnes Dürer das Haar straff und in der Mitte gescheitelt trug. Diesem Kopf aber begegnen wir wieder in dem schönsten Frauenbildnis, das Dürer überhaupt gemalt hat und das sich im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin befindet (Abb. 3). Der Maler hat dies Bild als sein, Albrecht Dürers, Werk links oben mit seinem Monogramm bezeichnet; die Dargestellte trägt, wie es Sitte war und wie Dürer z. B. selbst von der Hensin Imhof und der Kaspar Nüzelin sprach, die Anfangsbuchstaben des Namens ihres Gatten auf dem Miederband und zwar in der Buchstabenform, die Dürer seinem Monogramm zuliebe geschaffen hatte: es ist also wirklich die Albrecht Dürerin. Ganz zum Überfluß, spielend mit den gleichen Anfangsbuchstaben von Albrecht und Agnes, hat Dürer aber auch



Abb. 3. Dürers Frau.
Ölgemälde.

die Schlußbuchstaben von Agnes ES, ornamental sich schwingend, wie sie sind, in die Miederbandstickerei mit aufgenommen.

Dürers Frau hat es ihrem Mann nicht immer leicht gemacht, sie war ungesellig; auch blieb die Ehe kinderlos. Aber dieses Bild ist mit Liebe gemalt und geschönt. Anfang 1507 kehrte Dürer nach mehr als einjährigem Aufenthalt in Venedig nach Hause und zu seinem Weibe zurück. Brachte er ihr die seltene Kette und das zierende Haarnetz mit und malte sie sofort, in den Sinnen noch den frisch über die Alpen geretteten Eindruck von venezianischem Sonnen- und Meerglück? Oder — malte er diesen Frauenkopf, den ihm Sehnsucht und eigenes gesteigertes Schönheits- und Glücksgefühl in der Ferne verschönten, der so ganz in Venedigs Luft und Licht getaucht zu sein scheint und der der individuellen Schärfe in einem für Dürer merkwürdigen Maße entbehrt, in Venedig aus dem Kopfe, vielleicht mit Hilfe einer Zeichnung, die er bei sich hatte? Eine große, derbe Kohlenskizze, aus nächster Nähe aufgenommen, so daß man noch sieht, wie die dargestellte Frau dem zeichnenden Gatten auf das Blatt sah, ist aus dem Jahre 1505 erhalten; gerade sie käme allerdings als Vorlage kaum in Frage.

Von Dürers Vater haben wir zwei gemalte Bildnisse von der Hand seines Sohnes, das erste von 1490, eine Art Abschlußstück der Lehrzeit, das andere von 1497. Von der Mutter besitzt die Albertina in Wien eine ergreifende Kohlenskizze von Dürer, kurz vor dem Tode der alten Frau zart und wahr gemacht.

Die Zeichnungen zur Apokalypse.

Der Dürer, der sich 1498 vor dem Spiegel malte, wurde in demselben Jahre durch ein anderes Werk seiner Hand in Deutschland berühmt: durch eine mit großen Bildern von ihm versehene Ausgabe der Offenbarung Johannis.

Das visionäre Schlußbuch des Neuen Testamentes ist einzig in den Forderungen, die es an unsere Sinne richtet. Die mythologischen Fabeln aller Völker sind Kinderspiel gegen die Vorstellungen von den Folgen der Eröffnung der sieben Siegel durch das Lamm. Gegen Ende des ersten Jahrtausends verbanden sich auf das großartigste wesentliche Motive der Schrift bei den Nordgermanen mit deren einheimischen Göttervorstellungen: Die Engel der Apokalypse gehen auf in den lichten Göttern Odhin usw., der Drache und Gog und Magog in den heidnischen Unterweltsgöttern, beider Parteien Schlacht wird der Hauptinhalt der eddischen Dichtung vom Weltende, jenseits dessen ein reines Leben im Gimle, d. i. Edelsteindach, sein wird, dem himmlischen Jerusalem der Apokalypse. Weniger gewaltig stellen sich uns die gleichzeitigen deutschen Dichtungen vom Jüngsten Tage dar, an dem das himmlische Horn, die Posaunen der Apokalypse, erschallen wird und Elias mit dem Satan kämpfen. Erst mit dem Verfall der Kirche zu Ausgang des Mittelalters, da sich römische Zuchtlosigkeit und deutscher religiöser Ernst immer tiefer schieden, wurde die Apokalypse, nun ohne Vermengung mit germanisch-heidnischen Vorstellungen, als bedeutende geistliche Prophetie, namentlich auch durch primitive Holzschnittfolgen, die der Phantasie des Lesers bei diesem phantastischsten aller biblischen Schriftstücke nachhelfen sollten, auch in Deutschland populär: bei allen Konzilien, die der Kirchenverbesserung dienen wollten, war nichts herausgekommen, aber dafür verstand jetzt jedermann unter

der babylonischen Hure auf dem siebenköpfigen Drachen das päpstliche Rom.

Dürer war fromm erzogen worden. Seines Vaters tägliche Rede zu den Kindern war, daß sie Gott sollten liebhaben und treulich gegen ihren Nächsten handeln. Die Mutter hatte auch später immer noch große Sorge um etwaige Sünden ihrer erwachsenen Söhne; Dürer ging aus oder ein, so war ihr regelmäßiges Wort: „Geh in dem Nomen Christo.“ 1483 veröffentlichte der Nürnberger Drucker Koburger eine Apokalypse mit schlechten Bildern. Wir wissen nicht, wann der heimliche Funke in Dürers Brust lebendig geworden war, Bilder zur Apokalypse zu zeichnen; landschaftliche Studien, die er dazu verwendete, gehen wohl bis in das Jahre 1492 der Wanderzeit zurück, eine Kostümstudie liegt aus dem Jahre 1495 vor, und 1498 erschien seine Apokalypse mit 15 Holzschnitten (40 × 28 cm), zugleich in einer lateinischen und einer deutschen Ausgabe, für Gelehrte und Ungelehrte.

Welche Fülle von Anschauungskraft und Charakterisierungsvermögen bot sich hier dem erstaunten Blick der Deutschen! Welch riesiger Gemütsschwung sprach aus den Himmelsszenen! Mit wieviel Kühnheit und Geschick war Aufeinanderfolgendes des Textes auf je einem Blatte zusammengerafft und geordnet!*) Diese Bilder waren keine Illustrationen, keine bloßen Übersetzungen des Textes in die Sprache der bildenden Kunst, sondern auf den religiösen Poetenruf des orientalischen Evangelisten von dereinst antwortete hier fünfzehn Jahrhunderte später ein junger Deutscher mit einer fast wunderbaren Einzelvorstellungsgabe, großartiger Sturmkampfphantasie, zorniger Stellung gegen das zum Babel gewordene Rom, und, wo es galt, feierlichster Demut. Das also bereitete sich hinter dem Jünglingsgesicht von 1493 vor.

Dürer schwang sich wohl auf dem zweiten Blatte absichtlich nicht zu der Höhe des Textes empor: Johannes bei den sieben Leuchtern. Keine in der Fläche verwirklichende Darstellung — auch die andeutendere Zeichnung nicht, geschweige denn ein farbiges Bild

---

*) Dürers Apokalypsenbilder, genau mit dem Bibeltext verglichen, sind das bedeutendste Zeugnis für Lessings Laokoonlehre, daß der Gegenstand des Dichters Aufeinanderfolgendes, der des bildenden Künstlers *nebeneinander sich* Zeigendes sei.

— kann hier mit dem hinreißenden Wurf der poetischen Vision wetteifern. Das künstlerische Hauptinteresse des Zeichners und ehemaligen Goldschmiedlehrlings scheint hier den sieben Leuchtern gegolten zu haben, in denen er einen herrlichsten Augenschmaus hinstellen wollte; bezeichnend ist die Mischung von gotischen und italienischen Motiven an ihnen und das im kleinsten zu erkennende Streben des jungen Künstlers, das Ornament einem lebendigen Organismus zu nähern. Sein viertes Blatt dagegen, die bekannten vier Reiter, ist der Vorlage an Gewalt des Ausdrucks weit überlegen.*) Wir versuchen, mit Hilfe unserer kleinen Reproduktionen zwei andere der Bilder genauer zu verstehen.

Denken wir uns, Dürer sei auf der Wanderschaft von Basel rheinaufwärts auch nach Konstanz gekommen, etwa im Sommer 1492. An heißem Tage ersteigt er eine Höhe, um den See zu überschauen, und erfreut sich lange daran, hinabzusehen auf den in der Sonne glänzenden Spiegel, auf dem die Schiffe ziehen, und auf die bergigen Ufer. Aber ein Unwetter kommt, rasch hängen die schwarzen Wolken tief über den See herein, Blitze zucken aus ihnen wie Pfeile, der Donner schlägt mit Prasselhieben drein, und in dem pfeifenden Heulgebraus des Sturmes klingt es wie das Rauschen von Riesenfittichen. Und er gedenkt der Verse der Offenbarung Johannis: „Es erhob sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen; und der Drache stritt und seine Engel, und siegeten nicht, auch ward ihre Stätte nicht mehr gefunden im Himmel.“ Ein solches Erlebnis muß Dürer im Herzen festgehalten haben, mit Hilfe einer solchen Erinnerung entstand wohl in einem der nächsten Jahre das formell altmodischste seiner Apokalypsenblätter: Michaels Kampf mit dem Drachen (Abb. 4). Nur das untere Viertel des Blattes gibt die lichte Landschaft; aus dem verdunkelten größeren Himmels- und Wolkenteil des Bildes heben sich vier kämpfende Engel über vier wörtlich unterliegenden Drachen heraus: Michaels knochige Erscheinung, die lange Lanze mit erhobenen Armen und abgewandten Blickes, worin sich die höchste Kraftzusammenfassung ausdrückt, in den Hals des größten Ungeheuers stoßend, und seine drei Gefährten, die mit junkerhaftem

*) Die Zeichner vor Dürer hatten textgetreu und wirkungslos die vier Reiter noch auf einzelnen Bildern gegeben.



Abb. 4. Der Erzengel Michael.
Holzschnitt.

Schwerthieb und gespanntem Bogen auf die sich duckenden anderen Ungetüme eindringen, alle vier Engel die großen Flügel *kräftig schlagend.*

Als Sebastian Bach am Michaelistage die Kraft der Engel preisen wollte, begann er sein Konzert mit dem Apokalypsentext dieses Tages: „Es erhub sich ein Streit im Himmel.“ Als Johannes Brahms das Jahr 1871 erlebte, wo ein zweites europäisches Babel fiel, komponierte er das Baritonsolo seines Triumphliedes über die Worte von Apokalypse 19, 11 ff.: „Und ich sahe den Himmel aufgetan; und siehe, ein weiß Pferd, und der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig, und er richtet und streitet mit Gerechtigkeit“ und widmete es Kaiser Wilhelm I.

Dürer hat den Inhalt der drei Kapitel 17, 18 und 19 der Offenbarung Johannis auf einem Blatte verarbeitet, dem vorletzten (Abb. 5). Noch prangt sie an den Wassern auf der siebenköpfigen Bestie, d. i. auf den sieben Bergen, die große babylonische Hure, d. i. die große Stadt, die das Reich hat über die Könige auf Erden, noch gleißt sie in Purpur und Scharlach, übergüldet mit Gold und edlen Steinen und Perlen, und hat den goldenen Becher in der Hand, aber schon beginnen die eklen Hälse des Tieres sich gierig nach ihr zu wenden, die sie wüst machen werden und bloß und werden ihr Fleisch essen, schon stehen die Könige und Kaufleute von ferne, die mit ihr gehuret und Mutwillen getrieben haben, denn sie sehen den Rauch von ihrem Brand — auch der Landsknecht, fügt Dürer hinzu, blickt zweifelnd, beutespähend zu ihr hinüber, und das Weib und viel Volks, nur der arme Schlucker, der Mönch, sinkt als letzter lüstern anhimmelnd vor ihr auf die Knie. Oben und im Hintergrund bricht die Erfüllung ihres Schicksals vollends an. Die letzten Schiffe tragen üppiges Gut aus ihr von dannen, denn mächtige Flammen und Rauchwolken schlagen und spritzen aus der Stadt, ihre Türme stürzen ein, zwei Engel durchfliegen rufend den Himmel, der eine weist auf die Stadt: „Sie ist gefallen, Babylon, die große, und eine Behausung der Teufel worden“, und der andere hat den schweren Mühlstein auf den Armen, den er mit den Worten ins Meer werfen wird: „Also wird mit einem Sturm verworfen die große Stadt Babylon, und nicht mehr erfunden werden.“ Der feierlichste Teil des Bildes ist links oben. Dort öffnet sich ein hohes Wolkentor und heraus dringen die himmlischen Heerscharen, an ihrer Spitze ein gepanzerter Greis auf gekröntem und weißgekleidetem Rosse, er heißt Treu und Wahrhaftig und er richtet und streitet mit Gerechtigkeit. Die religiöse Vision des Offenbarungstextes verschmilzt hier in Dürers Phantasie mit den Hoffnungen jener Tage auf einen



Abb. 5. Das babylonische Weib.
Holzschnitt.

mächtigen Friedekaiser, die dann auf den im Berge schlafenden Barbarossa übertragen und 1871 von der deutschen Volksseele *als erfüllt empfunden* wurden.

Dürers fünfzehn große Zeichnungen zur Offenbarung Johannis in Holz zu schneiden, war die schwierigste und steigerndste Aufgabe, die bis dahin deutschen Holzschneidern gestellt worden war. 1511 ließ Dürer eine zweite, um ein schönes Titelblatt vermehrte Auflage drucken; inzwischen war das Werk von anderer Seite wiederholt schlechter nachgeschnitten worden, der erste Nachdruck erschien 1502 in Straßburg.

Mann und Weib.

Blättert man die Kupferstiche und Einzelholzschnitte Dürers aus dem ersten Jahrzehnt nach seiner Wanderschaft durch, so sieht man, daß auf ihnen viel öfter ein nackter Mensch vorkommt als bei allen seinen Vorgängern.

Da sind allerdings auch eine Anzahl kleine Blättchen, der Koch und seine Frau, Bauer und Bäuerin, die Türkenfamilie, Edelfrau und Landsknecht: lauter gekleidete Paare, aber doch immer ein Mann und ein Weib; es reizte den jungen Künstler offenbar fortwährend, diese doppelte Erscheinungsform des Menschengeschlechtes nebeneinander zu stellen. Nun mischt sich Liebe ins Spiel: ihre Abart wird verspottet auf dem sehr frühen Blatt „Das Buhlgeschäft", wo ein alter Kaufmann auf der Reise eben mit der reichgekleideten Dirne handelseins wird, beide die Finger in den offenen Geldtaschen; wandelnde Liebespaare werden entworfen und das beste in Kupfer gestochen; auch das Beisammen von Schönheit, Liebe und Tod beschäftigt den etwa dreißigjährigen wiederholt tief. Bei alledem gewinnt er auch den Mut, den nackten Körper zu *geben.* Sinnliches Träumen eines dicht am Ofen zwischen



Abb. 6. Das Männerbad. Holzschnitt.

warmen Kissen hockenden Schläfers, dem der Teufel Phantasien einbläst, wird dargestellt mit Amor und einer nackten Venus im Vordergrunde, ein andermal die Entführung der badenden lombardischen Königin durch ein Meerwunder, wie sie später Hans Sachs erzählt hat, oder um das Blatt mit neuen Namen zu nennen: Rautendelein und Nickelmann im Spiel der Wellen usw. Jeder dieser Stiche bedeutet einen Fortschritt in der Wiedergabe der Körperformen. Dürer half sich anfangs, etwa bis zum Jahre 1500, vorwärts durch Reproduktionen von einigen Figuren italienischer Meister, die ihn besonders packten, und durch Zeichnen nach dem Modell.

„Nimm für dich lebendig*) Menschen, so schön du die gehaben magst, und derselben viel, so magst du destmehr guts Dings zusammenklauben", schrieb Dürer später einmal als Malerregel nieder. Das Suchen nach der Schönheit im menschlichen Körper wohnte schon früh auf dem Grund seiner Seele. In einem der ersten Sommer nach der Rückkehr von seiner Wanderschaft, vielleicht 1496, ging er eine Zeitlang regelmäßig mit, wenn Wolgemut und der junge Pleydenwurff und ihre Malergesellen Feierabend machten und nach der Badestube aufbrachen, und zeichnete (Abb. 6) die nackten Körper der Zunftgenossen sorgfältig ab, den Meister schräg von vorn, seinen Stiefsohn von hinten, aber den Kopf im Profil, beide Leiter der Werkstatt nur bis an den unteren Brustrand sichtbar, auf der Bank daneben einen eben die Kanne austrinkenden Schmerbauch, in der Mitte zwei stehende Gesellen, die sich mit Geige und Pfeife erlustigen, und links, Hahn bei Hahn, den sich faul aufstützenden Kumpan, jeder der vier letzteren durch sein Vergnügen charakterisiert. Im Hintergrunde Blick auf die Stadt mit Nürnberger Stadtmauerinnenseite und Burgmotiv; und welcher Schalk lehnt an dem Stamm und sieht lachend, die Zipfelmütze auf dem schrägen Kopf, ins Bild herein? Dürer selbst. Als er das Blatt drucken ließ, dachte er vielleicht im Sinne eines gutmütigen Rachenehmens: „Wartet, ihr Kerle!" Denn er hatte als Lehrknabe von Wohlgemuts Gesellen viel leiden müssen. Namentlich der Pfeifer bot Gelegenheit zu einem fast vollständig durchzuführenden Akt, zugleich der normalste Körper der sechs; man sehe aber auch, wie trefflich seine spitz zugreifenden Finger an den Pfeifenlöchern gezeichnet sind.

*) Dürer betonte noch gut: le'bendig.

Eine andere Region, in der der nackte Menschenkörper zu studieren war, war die Antike, die ihn für Götter- und Menschenbilder zahlreich verwertete. Dürer kannte freilich vor 1500 wohl noch so gut wie nichts von ihr, sie ergriff ihn aber durch das Abbild, das die Kupferstiche Mantegnas und anderer italienischer Zeitgenossen von ihr gaben, sei es, daß er solche Blätter in Venedig gesehen oder in Nürnberg gekauft hatte. Diese zeichnete er nach und stellte ihre Figuren neu zu antiken Sagenszenen zusammen, indem er ihre Verhältnisse vorsichtig berichtigte, Kleiderfalten sauberer herausarbeitete, im ganzen besser schattierte und sonst nach Bedürfnis änderte. Für alles Stoffliche und gewisse Motive, wie den weit ausschreitenden Herkules oder den zusammen mit Juno keulenschwingenden Herkules, hatte er dabei einen kenntnisreichen und begeisterten Berater an dem eben damals aus Italien von längerem Studium zurückkehrenden Wilibald Pirkheimer, dem humanistisch gebildetsten der Nürnberger Ratsherrensöhne, der bald sein vertrauter Freund wurde. Von all diesen Blättern aber mit nackten Figuren aus der Antike ist das merkwürdigste das letzte, der große Kupferstich „Nemesis" (Abb. 7).

Das schwebende Weib, das eine antike Gottheit darstellt, genau im Profil gegeben und sorgfältig von rechts beleuchtet, ist keinem italienischen Renaissanceblatt oder antiken Vorbild abgesehen, sondern der gründlichste deutsche Akt, der bis dahin gezeichnet worden war, höchstens an den Rundungen des Profils etwas schematisiert. Zu der Nemesis, die Dürer als den tiefsten sittlichen Begriff darstellen wollte, den er der Antike zu entnehmen vermochte, schien ihm keine jugendschöne Gestalt zu passen. Man nennt das Bild zwar auch „das große Glück" oder „die große Fortuna", darf dabei aber nicht an Glück in dem Sinne von blindem Luftzufall denken. Die altrömische Fortuna war ja auch ursprünglich nicht die schöne Spenderin mit dem Füllhorn, sondern eine Art Herrin der Natur, vom Landmann als unberechenbar waltende Fügung verehrt, und so noch von Horaz angerufen und geschildert mit der ihr vorangehenden Notwendigkeit und den ihr dienenden Gestalten der Hoffnung und Treue. Diese Fortuna konnten die Römer als ihre Entsprechung der griechischen Nemesis, d. i. Verteilerin, auffassen, und so haben sie Weihinschriften gemeißelt Deae Nemesi sive Fortunae. Von den Griechen wurde Nemesis — so nannte Dürer sein Blatt — als die Gottheit gedacht, die Unwillen über jede Störung des Ebenmaßes der

Dinge empfindet, verdienten Lohn zwar spendet, aber Überglück und Übermut dämpft, die ausgleichende Gerechtigkeit. Darum hat sie Dürer dargestellt ernst und sinnend, mit ausgereiftem, kräftigem Körper, mit den unentrinnbaren Flügeln auf der gleitenden Kugel über die Erde eilend, den Siegesbecher in der einen, den großen Zaum in der andern Hand.



Abb. 7. Nemesis. Kupferstich.

Auch die Landschaft, die zu Füßen der in der Hülle eines Nebels ziehenden Gottheit dargestellt ist, muß mit dem Gedanken des Blattes in Beziehung gebracht werden; Goethes Spottverschen vom Aus- und Unterlegen darf uns nicht kümmern, wenn es sich um das Gesamtverständnis eines Kupferstiches von Dürer handelt. Das Städtchen inmitten des Hochgebirges mit der Kirche an der Brücke, das man da unten sieht, umgeben von Tiroler Bauernhöfen, Holzstößen, Burganlage und der Gebirgsstraße, die sich eng am Fluß hinaufwindet, ist ein getreues Konterfei von Klausen am Eisack. Wer Südtirol kennt, weiß, daß mit Klausen der volle deutsche Charakter des Landes beginnt. Wohl grüßt uns, wenn wir aus Welschland kommen, schon in Bozen der deutschgotische Pfarrturm einer deutschsprechenden Stadt, aber erst, wenn wir durch die Bozener Porphyrenge hindurch sind und sich uns in der Spätnachmittagssonne die kleine grüne Bucht von Klausen auftut, fühlen wir beglückt: hier beginnt Ludwig Richters Land. Für Dürer wird Klausen, als er im Frühjahr 1494 am Eisack

zurückkehrte, ähnliches bedeutet haben, und dankbar in diesem Sinne zeichnete er damals das Städtlein. Wenn er nun von Pirkheimer hörte, daß Fortuna in der römischen Kaiserzeit besonders als Zurückführerin in die Heimat verehrt worden sei, lag es da fern für ihn, diese vorübergehend auch ihm heilige Gestalt mit jener geographischen Stelle zu verbinden, wo ihn, den Heimkehrenden aus dem Lande der Antike, das Geschick das Vaterland hatte wiedererkennen lassen, der sich eben jetzt, etwa 1503, entschloß, abermals der Antike Valet zu sagen und als deutscher Christ weiterzuschaffen?

So mündete hier Dürers Beschäftigung mit der Antike schließlich in ein ganz deutsch gesehenes Kunstwerk über einen antiken sittlichen Wert aus; wie er schon 1500 aus all den Herkulesdarstellungen ein eignes sittliches Symbol herausgearbeitet hatte, den Bekämpfer der stymphalischen Vögel, d. h. aller irdischen, im eigenen Busen aufsteigenden Gier. Aber auch rein künstlerisch sollte er doch eben damals der Antike noch auf eigentümliche Weise zu Danke verpflichtet werden.

Alle Nachbildungen und Aktzeichnungen hatten nicht die Frage beantwortet: wie sieht das schönste Menschenbild aus? Dürer fühlte wohl schon damals, was er später niederschrieb: Es lebt kein schöner Mensch auf Erden, er könnte immer noch schöner sein. Und läßt sich denn von einer Form mit Grund sagen, daß sie gerade die schönste ist? Dürer wollte jetzt wissen. Mehr als vielen anderen Lebenden und Strebenden war ihm von Natur eingegossen, die rechte Wahrheit aller Dinge erkennen zu wollen. Wer ihm mit stichhaltiger Begründung hätte zeigen können, wie das schönste Menschenbild zu malen sei, den wollte er für den größten Meister seiner Kunst halten. Und er sagte zu sich: „das wird Gott ein Lob und dir große Ehr und deinem Nächsten großer Nutz sein, so du die rechte bewiesene Schönheit an den Tag bringst.“

Während sein Herz solche Gedanken und Wünsche nährte, machte er, wahrscheinlich im Jahre 1500, die Bekanntschaft des Malers Jacopo de Barbari aus Venedig, der sich damals in Nürnberg aufhielt. Dürer fand, daß er anmutig malte; sein höchstes Interesse aber erregte es, als ihm Jacopo eines Tages ein Bild wies, Mann und Weib, von ihm nach Maßen gemacht, d. h. auf Grund von geometrischen Berechnungen. Dürer drang in ihn, wie die Konstruktion angelegt sei, mußte aber bald

merken, daß ihm Jacopo das nicht klärlich anzeigen wollte; und er hätte doch Jacopos Meinung damals lieber gesehen als ein neues Königreich und hätte sie sofort ihm zu Ehren und gemeinem Nutz in Druck gebracht, wenn er sie gehabt hätte. So blieb ihm nichts übrig, als die allgemeine Anregung festzuhalten und seine eignen Arbeiten vorzunehmen, um an ihnen Konstruktionsmöglichkeiten auszuprobieren. Nur eine Hilfe wurde ihm noch; durch Vermittlung Pirkheimers bekam er die Schriften des altrömischen Baumeisters Vitruv in die Hand und fand darin ein wenig über die Verhältnisse der Gliedmaßen eines Mannes gesagt: $^1/_4$ der Körperlänge sei die Schulterbreite, $^1/_6$ sei es vom Scheitel bis zum oberen Brustrand und ebensohoch sei die Brust, $^1/_8$ sei die Kopfhöhe und $^1/_{10}$ das Gesicht, das wieder aus drei gleichen Abschnitten bestehe (Stirn, Nase, Untergesicht). Von da an wurde es eine Zeitlang Dürers liebste Arbeit, aus solchen Maßen mit Zuhilfenahme geometrischer Hilfsfiguren wie Quadrat, Rechteck und Kreisbogen einen von vorn gesehenen Idealkörper, zunächst eines Mannes, möglichst weit vorzukonstruieren. Mit Freuden benutzte er dabei eine Zeichnung nach dem belvederischen Apollo, die ihm in die Hände gelangt war; nach ihr konstruierte und zeichnete er nun zunächst selbst wiederholt einen Apollo, ein andermal einen Äskulap, und schließlich nannte er einen schönen Körper dieses Typus mit verlangender Geste Adam Bei diesen Zeichnungen — nur um solche handelte es sich zunächst — verfuhr er gern so, daß er auf der Rückseite des Papieres das Hilfsfigurennetz konstruierte und dann auf der Vorderseite durchs Licht den Körper danach umriß. Welchem entmutigenden Unverstand seine fleißig erdachten Hilfsarbeiten seinerzeit ausgesetzt gewesen sein mögen, erraten wir noch aus seinem Stoßseufzer: „Es geschieht oft durch die groben Kunstverdrücker, daß die edlen Ingeni ausgelöscht werden; dann so sie die gezognen Figuren in etlichen Linen*) sehen, vermeinen sie, es sei eitel Teufelsbannung.“ Zu dem Adam konstruierte er auf entsprechende Weise die Eva und fügte das erste ihn befriedigende, auf diesem höchsteigenen Wege gefundene Paar triumphierend zu einer Darstellung des sogenannten Sündenfalles

*) Ist das verschrieben für: „die gezognen Linien in etlichen Figuren“? Oder bedeutet es: „einige Linien von den Konstruktionsfiguren“?

zusammen (Abb. 8). Wie ruhig sich dabei Held und Heldin scheinbar halten und ein großer Teil der Leidenschaft andeutend in allerlei symbolisches Beiwerk gelegt ist, darf man mit Wagners späterem Opernstil vergleichen, wo das Orchester alle Erregung schildert und die Personen in schlichten Intervallen rezitieren.

Es ist am Rande des dunkeln, dichten Paradiesurwaldes. Der Baum der Erkenntnis trägt Feigenblätter und reife Apfelfrüchte. Aus einem Stamm daneben wächst ein Zweig mit weinlaubartigen Blättern und einer Traube, der Papagei pickt an ihr, von dem man sich in Dürers Tagen erzählte, daß er sich so zur Liebe berausche. Rechts Ausblick auf steilen Felshang mit einer Ziege droben, dem uralten Symbol des verlangenden Weibes. Im Waldesgrund die mütterliche Kuh und der vor Brunst brüllende Hirsch, zwischen ihnen das fruchtbare Kaninchen; und vorn das vielsagende Spiel von Katze und Maus. Das alles hat Dürer mit reichster Stichelarbeit in die Platte eingetragen, nachdem er die Umrisse von Adam und Eva graviert hatte. Zuletzt führte er die feine Innenzeichnung des Menschenpaares aus: hell und plastisch erscheinen die großen Protagonisten, die verhalten lockende Eva und Adam auf ihre Brüste sehend, unmittelbar bevor ihn die Begierde ergreifen wird.



Abb. 8. Adam und Eva. Kupferstich.

Dürer durfte stolz auf diesen herrlichen Kupferstich sein, der jahrelanges Empfinden und Bemühen enthielt. Und er war es; das sagt schon die lateinische Inschrift auf dem Künstlertäfelchen: „Albrecht Dürer aus Nürnberg machte es 1504.“ Und

doch genügte ihm das Erreichte bald schon wieder nicht mehr. Von neuem wurden Männer und Weiber auf Grund etwas veränderter Konstruktionen entworfen; 1507, eben malerisch angeregt aus Venedig zurückgekehrt, griff er das Problem als Maler an und schuf die beiden großen Tafeln Adam und Eva, die in der Pradogalerie in Madrid erhalten sind. Und auch danach setzte er diese Bemühungen fort, noch viele Jahre, bis zu seinem Tode.

Fünfmal die Passion.

Dürer hat gesagt: „Wie die Alten die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herrn, der der schönste aller Welt ist. Und wie sie gebraucht haben Venus als das schönste Weib, also wollen wir dieselbe zierliche Gestalt keuschlich geben der allerreinsten Jungfrau Maria, der Mutter Gottes. Und aus dem Herkules wollen wir den Simson machen, desgleichen wollen wir mit den andern allen tun." Wenn man ihn nach dem Nutzen des Malens fragte — unter Malen verstand er Zeichnen und Stechen mit —, so antwortete er zunächst: „Durch Malen mag angezeigt werden das Leiden Christi."

So zeichnete er schon um die Mitte der neunziger Jahre für den Holzschnitt einen Herkules, der das gespreizte Bein auf den Feind setzt, und danach einen Simson, wie er dem Löwen auf den Rücken gesprungen ist, den Fuß in seinen Nacken stemmt und ihm den Rachen auseinanderreißt. Und so führte er jetzt 1504, nachdem der Übergangstypus des Adam auf Grund von Maßen aus dem Apollo gewonnen worden war, für sich zwölf Szenen aus dem Leiden Christi aus, Federzeichnungen auf grünem Grunde mit sparsam daraufgegebenen weißen Lichtstellen, die Grüne Passion genannt. Es sind wenig Figuren auf diesen Blättern, und sie sind alle für den damaligen Dürer einfach und plastisch; die Stellungsprobleme, die die Szenen mit sich brachten, und Maßerwägungen standen im Vordergrund seines Interesses, der Ausdruck ist nicht so charakteristisch wie sonst durchgearbeitet, auf Vorzeichnungen dazu sind auch noch Maßlinien zu sehen. Dabei enthalten diese Blätter dank ihrer künstlerischen Durchsichtigkeit manches sehr Schöne, abgesehen von dem Stimmungsreiz, mit dem sie auf uns durch die halbfarbige Tönung der ernsten Vorgänge wirken. Dürer erarbeitete sich 1504 an der Grünen Passion in *einem Zuge eine* Art Formenkanon des Leidens Christi.

Denn er hatte schon vor Jahren einmal sieben Passionsszenen für den Holzschnitt gezeichnet, das Werk aber unzufrieden und halbfertig liegen lassen: die Große Passion. Diese sieben Blätter sind fast in demselben mächtigen Folioformat geschnitten wie die Apokalypsenfolge und sind auch ungefähr gleichzeitig mit ihr entstanden. Manchmal kann man auf Grund verbesserter Wiederholung genau desselben Motivs sagen: dieses Blatt der Großen Passion ist vor jenem Apokalypsenblatt entstanden und umgekehrt. Z. B. Sonne und Mond auf der Kreuzigung und das die Arme emporwerfende Weib auf der Beweinung sind vor dem Apokalypsenblatt entstanden, das die Eröffnung des fünften und des sechsten Siegels darstellt, wo sie sehr merklich verbessert wiederkehren. Andererseits sind das Ecce Homo und die Kreuztragung nur nach der Johannismarter der Apokalypse mit ihrer naiven Größenbehandlung der vorderen und hinteren Köpfe denkbar. Die Verteilung des Gegenstandes auf der Raumfläche macht im Durchschnitt auf den Apokalypsenblättern einen freieren, genialeren Eindruck, allerdings war da auch des Künstlers Erfindung freier gelassen, meist nur durch das Übereinander von Himmel und Erde auf eine großartige Verteilung hingewiesen; für die Passion waren mehr maßgebliche Vorbilder da, nicht zuletzt die Passionsspiele, die in der allgemeinen Phantasie für so manche Szene bestimmte Gruppentypen hatten einwurzeln lassen. Dafür boten die Passionsbilder bessere Gelegenheit zu seelischer Vertiefung, und da zeigt sich auch schon auf diesen frühen Blättern Dürers ungewöhnlich eindringende Kraft und sein verstehendes Mitleid, z. B. in dem Gesichtsausdruck der sitzenden Maria auf der Grablegung, des Pilatus auf dem Ecce-Homo, der sich zu seinem Ausruf mit sprechender Handgebärde an die Juden wendet, die Augen dabei auf Christus richtend, oder des Herrn auf dem Ölberg, der zu dem von dem Engel dargebotenen Kelch innigst aufsieht, mit den halb erhobenen Armen und Händen den Augenblick des schweren Entschlusses der Ergebung in Gottes Willen andeutend.

Nach der Anfertigung der Grünen Passion sollten aber wieder Jahre vergehen, ehe Dürer die Fortsetzung der Großen Passion aufnahm. Erst 1510 fügte er vier weitere Blätter hinzu: Abendmahl, Gefangennehmung, Vorhölle und Auferstehung, und 1511 ließ er das Werk, schließlich noch mit einem Titelblatt versehen, also im ganzen zwölf Blätter, mit begleitenden lateinischen Versen in die Welt gehen.

Wenn man übersieht, wie bewußt Dürer eben damals die Möglichkeiten bildlicher Darstellung dieser Stoffe hin- und herwälzte, erstaunt man weniger darüber, mit welcher Sicherheit er 1510 den Anschluß an die zuletzt entstandenen der früheren Blätter fand. Eine dicht besetzte Bühne voll lebhaften, womöglich lärmenden Geschehens erblicken wir dort wie auf den vier Blättern von 1510. Aber ein gewaltiger Schritt ist vorwärts getan in der Kunst, die Dinge richtig, groß und schön zu sehen. An Stelle gotischen Faltenstarrens und -gewimmels großzugiger Faltenwurf, an Stelle allzu vieler harter Umrißlinien zarte Modellierung von Flächen, an Stelle knorriger, verrenkter oder elender Figuren gesunde, hochgewachsene, schöne Menschen, an Adel alle weit überragt von Christus.

Auf der Gefangennehmung (Abb. 9) sehe man den bäurischen Tritt des derben Beilträgers links vorn, das kräftige, rücksichtslose Zerren der beiden großen Knechte links vor Christus oder die Gruppe rechts unten, wo wir es dem senkrecht geschwungenen Schwerte des Petrus glauben, daß es, wie Malchus sich wehrt, ihm, wo nicht den Schädel spalten, so doch ein Ohr haarscharf abschneiden wird. Hat man das alles mit Muße betrachtet, dann bewundere man die edle Hoheit des Heilandes, der eben den Kuß von Judas empfangen hat, von Bewaffneten und Waffen umstarrt und doch frei wie ein König sichtbar. Sein ergreifender Blick zum Nachthimmel, ohne Pose, denn der vorwärts gerissene Mittelkörper und die lastende Hand von Judas geben dem Gesicht unwillkürlich die Haltung aufwärts. Im Hintergrund hat Dürer dargestellt, was Marc. 14, 51 und 52 erzählt wird: „Und es war ein Jüngling, der folgete ihm nach, der war mit Leinwand bekleidet auf der bloßen Haut; und die Jünglinge griffen ihn. Er aber ließ die Leinwand fahren, und floh bloß von ihnen.“

Lange bevor sich Dürer entschloß, die Große Passion zu vollenden, hatte er eine zweite Bilderfolge zu demselben Stoff begonnen. In ihr wollte er in anderem Sinne ausführlich sein als das erstemal, nicht viel auf jedem Blatte geben, sondern viele Blätter und auf jedem nur ein Ereignis, nur wie ein Symbol kurz bezeichnet. So entstand das fromme Bilderbuch der Kleinen Passion (Bildfläche 10 × 13 cm), das 36 Blätter zählt, mit dem Titelblatt, dem gebeugt sitzenden Schmerzensmann, 37. Es erschien 1511 mit lateinischen Versen, in demselben Jahre wie die Große Passion, wie Dürers zweite Ausgabe der Apokalypse und wie sein



Abb. 9. Christus wird gefangen.
Holzschnitt.

Marienleben. Vor dem Abendmahl, das die Große Passion eröffnet, gehen in der Kleinen sieben Bilder voraus: Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradiese, Verkündigung, Weihnacht, Abschied von der

Mutter, Einzug in Jerusalem und Vertreibung der Händler; ebenso folgen der Auferstehung, dem letzten Blatt der Großen Passion, in der Kleinen noch sieben Bilder: Christus erscheint der Mutter, der Maria Magdalena, in Emmaus, den Jüngern, Himmelfahrt, Ausgießung des heiligen Geistes und Jüngstes Gericht. Dürer gibt also diesmal die ganze biblische Geschichte der Sünde und Erlösung; der Hauptteil davon fällt aber wieder auf die eigentliche Passion, 22 Blatt statt der elf der Großen Passion.

Nun steht er dem Stoff mit ganz anderer Beherrschung der künstlerischen Mittel gegenüber als auf den alten Blättern der Großen Passion. Er ist frei von dem unwillkürlichen Einfluß der Passionsbühne, er verwendet ihn höchstens in bewußtem Spiel wie in dem tiefen Standpunkt des Beschauers vor dem Stallgerüst der Weihnacht, wo der Blickpunkt auf dem unteren Rand des Bildes liegt und wir gleichsam hinter den Hirten her die Stufen im Vordergrund zu der heiligen Bühne hinaufsteigen; er verfügt über einen interessanten Reichtum von Anschauung von Innenräumen, wenn auch die Perspektive auf den ältesten dieser Bilder manchmal noch mangelhaft behandelt ist, und er ist mit dem Leiden tiefer vertraut geworden. So gibt er auf dem kleinen Raum von einem Quadratdezimeter hier bisweilen unvergeßlich Großes.

Christus (Abb. 10) spricht zu Maria Magdalena: „Rühre mich nicht an“ usw. Wer wüßte die Gruppe edler und einfacher zu stellen? Auch Rembrandt hat es trotz wiederholtem Bemühen nicht gekonnt. Welche Psychologie spricht aus den rechten Händen beider! Der Holzspaten mit dem Eisenvorschuh unterbricht wirksam die Strahlen der Ostersonne. Ein Zeitgenosse Dürers hat erzählt, wie sonderbar es gewesen sei, dem Meister *beim Entwerfen* eines Bildes



Abb. 10. „Rühre mich nicht an!“ Holzschnitt.

zuzusehen, er habe an verschiedenen Stellen angefangen und schließlich habe sich alles zum schönsten Ganzen gefügt. Daran denkt man gern bei diesem Blatt. Wir hätten zur Vergleichung dieselbe Szene aus dem Speculum passionis des geachteten Leonhard Schäufelein von 1507 abbilden können, deren Christus sich neben dem Dürerschen wie ein vergnügtes Ferkel ausnimmt, aber Dürers Hoheit und Wahrheit spricht für sich allein.

Dürer tat sich auch mit der Kleinen Passion nicht genug. Der Holzschnitt erlaubte keine intime Ausführung, abgesehen davon, daß sich der Schneider, auch wenn er noch so sorgfältig arbeitete, doch immer als Mittler zwischen den vorzeichnenden Künstler und das fertige Werk schob. Gedruckte Kunst, rein von Dürers Hand, bot nur der Kupferstich. Darauf beruht u. a. der besondere Wert einer dritten damals entstandenen Bildfolge Dürers: von 1513 ab verkaufte er 14 kleine Passionsstiche von seiner Hand nebst Titelblatt (Schmerzensmann) und einer Zugabe (Petrus und Johannes heilen den Lahmen), um den Bogen voll zu haben. Schlankes Klein-Oktavformat (etwas über 7 cm Breite und nicht ganz 12 cm Höhe) und peinlichste Einzelausführung! Und neue Problemstellungen der Auswahl, Anordnung auf der Fläche, Beleuchtung und des Ausdruckes. Da von diesen Bildchen das letzte 1513 und zehn 1512 gestochen sind, geben sie zum großen Teil Dürers fortgeschrittenste künstlerische Auffassung der Szenen, soweit das Format nicht einengende Bedingungen stellte und sie nicht als Nebenfrüchte zu gelten haben, in denen, nachdem die Hauptsache früher gesagt worden war, Nebensächliches in den Vordergrund tritt. Derart ist z. B. die Handwaschung des Pilatus der Gestochenen Passion (Abb. 11). Kniet da in der Mitte der einschenkende Diener des Pilatus, ein vorzüglich ausgeführter Hanswurst mit Stülpnase, Filzmütze, Achselschleife und Weißbier! Wie von einem Schatten



Abb. 11. Die Handwaschung. Kupferstich.

ist der Bursche nur umrahmt von dem verstimmten ernsten Richter und dem unten abgeführten Christus. Die Einheit der Szene hat allerdings gegen dieselbe Darstellung in der Kleinen Passion bedeutend gewonnen; obwohl die Szenerie reicher geworden ist. Ja Pilatus und Christus, so gedämpft sie gehalten sind, überwiegen schließlich doch noch durch die innere Bedeutung die Mittelfigur. Man wird nicht müde, an diesen Blättchen die Einzelheiten und das Ganze zu bewundern; Christus erscheint hier älter als sonst, ein paarmal wie ein Fünfziger.

Fast zwei Jahrzehnte bemühte sich so Dürer um ausgiebige, würdige zeichnerische Darstellungen dessen, was ihm als der Hauptgegenstand seiner Kunst galt. Im ganzen verlief seine Arbeit an den vier Bilderfolgen des Leidens Christi so, daß er frühe mit den sieben Blättern der Großen Passion begann, 1504 die Grüne Passion zeichnete, darauf vereinzelte Anläufe zu der Kleinen und der Gestochenen Passion nahm, gegen 1510 dann zuerst die Kleine Passion ausführte, 1510 auch die Große abschloß und 1512 die Hauptarbeit an der Gestochenen machte. Diesen Verlauf und zugleich den ihm entsprechenden künstlerischen Fortschritt spiegeln vielleicht am klarsten die Geißelungen der vier Werke wider. Bei einigen Blättern ist die Entstehungsfolge und damit der künstlerische Fortschritt, der stets zu beobachten ist, anders aufzureihen, z. B. folgt in der Darstellung der Beweinung, von der Grünen Passion abgesehen, auf die Große zunächst die Gestochene und zuletzt die Kleine, in der Gefangennehmung auf die Kleine (vor 1508) die Gestochene (1508) und zuletzt die Große (1510) usw. Wer Dürers Arbeitsernst kennen lernen will, kann nichts Besseres tun, als Zug um Zug diese Passionsfolgen miteinander zu vergleichen und sich davon Rechenschaft ablegen, inwiefern die letzte Lösung in der Regel auch die beste gewesen ist.

Man könnte meinen, bei dem unausgesetzten technischen Bemühen Dürers um eine und dieselbe Sache müßte sich der Gehalt der Darstellungen verflüchtigt haben. Aber das Gegenteil war der Fall. Denn all sein künstlerischer und technischer Eifer war nur die Tätigkeitsform, deren sich sein religiöses Leben und sein sittlicher Drang bedienten. Weniger stark äußerte sich derselbe Drang bei ihm damals auch, indem er ärztlich denken lernte und indem er dichtete.

Dürers Gedichte sind in Handschriften erhalten, einige *größere hat er auch* drucken lassen. 1509 scheint er begonnen

zu haben zu dichten. Wegen eines zu langen Reimes von Pirkheimer verspottet, verfaßte er nur noch Achtsilbler; dem Nürnberger Ratsschreiber Lazarus Spengler, der ihm in einem Scherzgedicht zurief: „Schuster, bleib bei deinem Leisten!“, gab er einen selbsterlebten Schwank zurück mit der Lehre: Ein Mann soll mehr als ein Ding können. Den Scherz überwiegt aber der Ernst seiner Gedichte, namentlich 1510, in dem Hauptjahr seiner dichterischen Tätigkeit. Außer Gebeten an Christus und die Heiligen und kürzeren lehrhaften Sprüchen verfaßte er damals nacheinander die vier größeren Gedichte: Von der bösen Welt, Die sieben Tagzeiten, Christlicher Reim vom Tode, Bescheidenheit. Die drei zuletzt genannten ließ er 1510 auch alsbald drucken und versah sie mit schlichten Titelholzschnitten: zur Bescheidenheit — das Wort nähert sich bei ihm mehr der heutigen Bedeutung als der ursprünglichen (Beschiedenheit, Weisheit), die es noch in Freidanks berühmtem Lehrgedicht „Bescheidenheit“ aus der Stauferzeit hat — zeichnete er einen Schulmeister mit Knaben, zu dem Christlichen Reim Tod und Landsknecht, zu den Tagzeiten den Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Von dem Gedicht Von der bösen Welt haben wir keinen Druck aus Dürers Zeit; offenbar war aber als Titelbild zu einem solchen der Holzschnitt Kain und Abel gedacht, entsprechend der Stelle des Gedichtes: „Bös' Leut' tun Mord, Brand“ usw. Dürers Verse sind ungewandt, er zählte die Silben und achtete kaum auf die Betonung, aber sie sind inhaltreich und sind ganz persönlich gesagt. Die Bescheidenheit beginnt (mehr trochäisch):

Wer recht bescheiden woll werden,
Der bitt Gott drum hie auf Erden.
Welcher nit von meiner Lehr weicht,
Dem wird sein Herz, Sinn und Mut leicht ...

(öffne niemand dein Heimlichkeit ... all bös Nachred vermeid mit Fleiß ... und halt dich guter sanfter [Ge]Bärd ... Du sollt niemand schnell urteilen ... Deim Zorn sollt du kein Statt geben ... nit verantwort schnell all Sachen ...)

und schließt (mehr jambisch):

Hab allweg lieb Gerechtigkeit,
Wo sie nit gschicht, das sei dir leid.
Laß dir kein Ding so nahend gehn,
Dardurch du dir selber machst Pen.
Und verlaß nit die Bscheidenheit,
So überwindt dich kein Herzleid.
Dann wo du dich wilt redlich wehrn,
So kann kein Ding dein Herz versehrn.

Goethe war es gegeben, zu dem deutschen Sprichwort: „Ein jeder kehre vor seiner Tür" das vergnügliche Gesamtergebnis auszusprechen: „Und rein ist jedes Stadtquartier"; Dürer reimte schmerzlich-bitter in sich gewendet:

Ein jeder kehr vor seinem Tor,
Er findt ja Kot genug davor.

Die sieben Tagzeiten sind ein Passionsgedicht. Im Anschluß an die Bibelangaben des Karfreitags: „Um die neunte Stunde" usw. war im späten Mittelalter eine lateinischer Hymnus gedichtet worden: Horae canonicae salvatoris, d. h. der Leidenstag Christi auf die kanonischen Stunden von Mette bis Kompletorium verteilt, sieben achtzeilige Strophen nebst Schlußgebet. Dieser Hymnus wurde mehrfach in deutsche Verse übersetzt, wobei man die Übersetzung sich bald an die eine, bald an eine andere etwas abweichende Form der Überlieferung des Hymnus anschließen sieht; mit diesen älteren Übersetzungen — und zwar deutlich der einen Lesart folgend — tritt das Gedicht von Dürer, gleichviel ob bewußt oder unbewußt, in Wettbewerb, und sie sind alle glattes Wortgeklingel neben Dürers gedrängtem Reichtum und seiner Innigkeit. Charakteristisch für ihn ist, daß ihn gleich die erste Strophe

Patris sapientia,
Veritas divina,
Chiistus Jesus captus est
Hora matutina.
A suis discipulis
Et notis relictus
Judaeis est venditus,
Traditus, afflictus.

veranlaßt, die Strophen durchgängig zu zehnzeiligen zu erweitern, weil er auf seinen Schlußgedanken zur ersten, von ihm besser geordneten Strophe nicht verzichten kann und will:

Des Vaters ewige Weisheit,
Die göttlich Menschheit Christi leit [d. i. litt],
Ward verkauft den falschen Juden,
Die viel groß Lügn auf ihn luden.
Um Mettenzeit ward er gfangen,
Menschlich Natur hätt groß Bangen.
All sein Jüngren und Bekannten
Ihrn Glauben all von ihm wandten.
Allein Maria, die rein Maid,
Was bständig in ihrm Herzenleid.

Für lateinkundige Leser geben wir noch die vierte und die Schlußstrophe im Original und in Dürers Nachdichtung:

4. Jesus hora sexta est
Cruci conclavatus,
Prae tormentis sitiens
Felle est potatus,
Pendens cum latronibus,
Cum eis deputatus,
Sinister cum reprobat
Latro sceleratus.

4. An das Kreuz er genagelt ward,
Das tät seim edlen Leichnam zart
So schmerzlich weh, und sprach aus Pein:
Mich dürst! Da gaben sie für Wein
Ihm zu Trank Essig und Gallen.
Die Juden triebn schmählichs Kallen [Lärmen].
Den Schächern ward er gleich geacht,
Der link Schächer spott sein und lacht,
Und der ander tät Gnad begehrn,
Des was ihn Jesus bald gewährn.

8. Has horas canonicas
Cum devotione
Tibi, Jesu, recolo
Pia ratione,
Ut sicut tu passus es
Poenas in agone,
Sic labore consonans
Concors sim coronae.

8. O allmächtiger Herr und Gott,
Die groß Marter, die glitten hot
Jesus, dein eingeborner Sohn,
Damit er für uns gnug hat ton [getan],
Die btrachten wir mit Innigkeit.
O Herr, gib mir wahr Reu und Leid
Über mein Sünd und besser mich,
Das bitt ich ganz von Herzen dich.
Herr, du hast Überwindung ton,
Drum mach mich teilhaft des Siegs Kron.

Die ersten vier Zeilen von Dürers letzter Strophe sind an Gott, die übrigen an Christus gerichtet. Man sieht, wie der lateinische Hymnus, der vielleicht schon in der Schule zu lernen war, nur ein Rahmen bleibt, und Dürer, ihn dehnend, völlig eigenes Christentum hineinwirkt. Wenn wir die Grüne Passion von 1504 noch mitrechnen, sind die Sieben Tagzeiten die fünfte Form, in die Dürer damals seine Vorstellung von dem ganzen Leiden Christi prägte.

Unser Frauen Leben.

Dürer hat zeitlebens gern Marienbilder gemacht. Bald hat er sie auf den Holzstock vorgerissen, bald auf der Kupferplatte gestochen, bald für sich gezeichnet und aquarelliert, bald für andere gemalt.

Die zweite überhaupt von ihm erhaltene Arbeit, noch aus der Goldschmiedelehrzeit, stellt eine thronende, gekrönte Maria mit dem Kinde dar, zwei musizierende Engel zur Seite, die die Quinterne und die Harfe schlagen; unbeholfen und fehlerhaft, und doch anmutig, die Arbeit eines begabten, gutartigen Kindes. Auf einer aquarellierten Federzeichnung der Albertina aus seinen mittleren Jahren, gelbgrün im Haupteindruck, Maria und Kind in der Landschaft — um sie heiter verteilt Lilie, Päonie, Malve, Papagei, Specht, der Pintscher, auf den ein Hirschkäfer losgeht, Schnecke, Libelle, ein angebundener Fuchs, Piepmätze, Käuzchen, Eule, Käfer, Schmetterlinge, Frosch, Krabbe, Schwäne, Storch, alles in hellen Wasserfarben —, ist vielleicht die größte Wonne ausgebreitet, die je ein deutscher Künstler erlebt hat. Leider sind auch die herrlichen Entwürfe der Jahre 1519 bis 1522 nicht bis zu einem Bilde gediehen, wo Dürer nach vierzigjährigem künstlerischen Anstieg das Thema des Schlußblattes seines Marienlebens noch einmal großartig aufzunehmen gedachte: die zwischen Säulen thronende königliche Mutter Gottes, von verehrenden Heiligen in losen Gruppen umgeben, zu ihren Füßen das Getier der Natur — auf einer der Skizzen gab er hier u. a. das Walroß, das er kurz vorher in den Niederlanden konterfeit hatte — und die schönsten musizierenden Engel. Innerhalb dieser vierzig Jahre hat Dürer Unsere Frau, wie er sagte, im ganzen wohl hundertmal dargestellt.

Sein frühester erhaltener Kupferstich, vielleicht von 1493, zeigt Maria auf einer Rasenbank sitzend, wie sie das Kind an *ihre Brust emporhebt* und ihm einen Liebeblick gibt, ehe sie es

an die Wange drückt; daneben Joseph, schlafend, unförmlich. Dann eine Federzeichnung in Erlangen, ein oder zwei Jahre später, gleichzeitig mit einem auf der Rückseite skizzierten Selbstbildnis: ähnliche Gruppe mit schönem Kopf des sich erhebenden Joseph. Dieser Joseph wurde bald darauf verwandt zu dem Holzschnitt der heiligen Familie mit den drei Hasen, wo zwei Engel krönend über Maria schweben usw. Kaum ein Jahr ohne ein neues Marienbild, und in manchem Jahre der Marien so viele! Wer kennt sie nicht, die jugendlich anmutige Madonna mit der Meerkatze (im Hintergrund das Nürnberger Weiherhäuschen), die Stiche der Himmelskönigin auf der Mondsichel aus verschiedenen Jahren, die drei mit reichem Realismus ausgeführten Blätter der großen deutschen Mutter, die mit ihrem Kind an einem Baume sitzt (1511 und 1513) oder an der Stadtmauer (1514) und zuletzt die vier auf das zarteste gestichelten Blätter mit dem untersetzteren Frauentypus, aus den Jahren 1518 bis 1520, wo das Gewand in immer größere, schlichtere Flächen fällt, auf dem letzten im Arm der Mutter das fest schlafende Kind, bei dessen stiller Betrachtung wir auf einmal unsern Atem hören?

Für den Holzschnitt hat Dürer gern die ganze heilige Sippe gezeichnet, am schönsten zweimal im Jahre 1511. Auf dem schwungvollen kräftigen Bild von hohem Format und mit hohen Gestalten hebt Maria, unter dem doppelstämmigen Baum unweit des Hauses, den munteren Buben auf den Schoß der Großmutter Anna hinüber; an den Seiten Joseph und Joachim. Fast quadratisch ist das andere Blatt, wo die noch zahlreichere heilige Sippe wie auf einem Sonntagsnachmittagsspaziergang unter Bäumen Rast macht: Anna und Maria haben auf der Rasenbank Platz genommen, die Alte hat sich in ein Buch vertieft, die Junge gibt dem Kinde die Brust. Joachim, neben seiner Anna stehend, sieht nach dem andern Ende des Bildchens zu Joseph hinüber, der die Reiseflasche in der Rechten hält und mit den Gevattern hinter den Frauen spricht; im Hintergrund sucht sich junges Weibsvolk nützlich zu machen, und zu Füßen von Maria und Anna haben sich zwei Engelbübchen eingestellt, der eine klimpert schon auf der Laute, obwohl er das rechte Ärmchen kaum über den Instrumentkörper herumbringt, der andere greift eben erst gelassen nach dem Dudelsack und singt einstweilen sein kleines Lied mit putzig pathetisch erhobenem linken Ärmchen zu den Wipfeln hinauf.

In Holz geschnitten wurde auch die Bilderfolge, in der Dürer, gleichzeitig mit den Passionsreihen, seine Verehrung der Mutter Gottes an der Hand der Legende sammelte: Unser (d. h. unserer) Frauen Leben.

In Dürers Zeichnungen zur Apokalypse stürmt die Leidenschaft eines jungen Denkers, in seinen Passionsblättern arbeitet sich die Christusgefolgschaft eines Mannes in den dreißiger Jahren heraus, im Marienleben, wie man es bequem nennt — Dürer veröffentlichte es mit lateinischem Titel und lateinischen Versen —, hat derselbe Mann etwa zwischen seinem dreißigsten und vierzigsten Jahre zeichnerisch niedergelegt, was von Sonnendankbarkeit und Hausgefühl in ihm war, genauer: Landschaftsfreude, Innenrauminteresse und perspektivische Beobachtungen, Zierlust bis zum Prachtbedürfnis und Sinn für wohlige Stunden und ernste Augenblicke im Familienleben führten ihm bei den Bildern des Marienlebens den Stift.

Versuchen wir den Aufbau der zwanzig Blätter (etwa 21 × 30 cm) des Werkes zu verstehen, so lösen sich zunächst das Titelblatt, mit der säugenden Maria auf der Mondsichel, und das Schlußblatt ab, Maria von Engeln und Heiligen verehrt. Von den achtzehn erzählenden Blättern dazwischen dienen die ersten sechs der vor dem Evangelium liegenden Legende, die folgenden zwölf führen von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt Mariä. Leicht lassen sich Gruppen von je drei Blättern zusammenfassen: 2—4 Joachim und Anna (Zurückweisung des Opfers, Verheißung, Unter der Goldenen Pforte); 5—7 Mariens Jugend (Geburt, Tempelgang, Verlobung); 8—10 die heilige Geburt (Verkündigung, Heimsuchung, Weihnacht); 11—13 die ersten Tage der Mutter (Beschneidung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel); 14—16 die Kindheit Christi („Wie unser Frau in Ägypten fleucht“, die Familie im Hofe [das berühmte Blatt, das meist schief als „Ruhe auf der Flucht“ bezeichnet wird], der zwölfjährige Christus im Tempel); 17—19 Schlußteil (Abschied vom Sohn, Tod, Himmelfahrt).

Zu allen Marienkirchen des späteren Mittelalters wurden besondere Mittel aufgewendet, alle sind stolze Bauten mit reichem Schmuck. Diesen Brauch ergriff Dürer für sein Marienleben. Auf elf Blättern wölben sich große Rundbogen, auf fünf ragen prächtige Säulen, auf zwölf bemerkt man Stufen. Die Bogen ergeben sich teils aus einem dargestellten Tonnengewölbe (Be-



Abb. 12. Weihnacht.
Holzschnitt.

schneidung, Tod), teils gehören sie zu Kirchtüren (Goldene Pforte, Verlobung), teils sind sie nur Bildrahmen (Mariä Geburt, der zwölfjährige Christus). Bald sind sie aus schlichten Mauersteinen



Abb. 13. Der zwölfjährige Jesus. Holzschnitt.

gebaut (Verkündigung), bald reich und sinnreich geschmückt (Mariä Geburt, Goldene Pforte, Verlobung), wobei wir Dürers Ornamentik sich großartig entwickeln sehen. Gotische und Renaissanceart durchdringen sich allmählich in einer geschichtlich und durch Dürers zähes Vorwärtsgehen sehr merkwürdigen, nur ihm eigenen Weise.

Das wichtigste aber für den Genuß dieser Bilder ist, daß sich aus der perspektivisch genau dargestellten Architektur stets ein bestimmter Blickpunkt für den Beschauer ergibt, der bei den schönsten Blättern zugleich auf den Hauptpunkt des seelischen Gehaltes des Bildes einstellt. Es lohnt sich sehr, diese Richtpunkte Blatt für Blatt im Marienleben aufzusuchen; von ihnen aus fühlen wir uns auf eine natürlich zwingende, durch die Größe ihrer Wirkung aber fast magisch erscheinende Weise in das räumliche und geistige Verständnis fast jedes Bildes hineingebannt. Z. B. bei der Weihnacht (Abb. 12) kommt niemand zu vollem Genuß, der nur so auf das Blatt draufsieht oder Maria oder das Christkindel betrachtet. Die Linien der Architektur lassen uns gleichsam hinter Joseph vorbeiwandern, und wir sehen nun zugleich mit Josephs Augen und doch auch mit unsern, fühlen den freudigen Anblick der Maria, der vor dem Kinde betenden Gattin, von vorn, und haben ihn von der Seite, und empfangen so das reichste Glück der heiligen Nacht, und merken gar nicht, daß ja auch das Engelquartett eben das schönste Gloria in excelsis singt, und die frommen Hirten kommen, und der große Stern dasteht, und es von Engeln um das Christkind zwitschert: „Ach du herziges Bübchen, sei gegrüßt, sei verehrt!“ Oder der zwölfjährige *Christus im Tempel* (Abb. 13). Ein großer Raum mit teilweise

gewölbter Decke; links breiter Eingang, durch eine Säule geteilt, rechts im Hintergrund ein Lehrthron, zu dem allerhand Stufen hinaufführen. Von dort spricht der Jesusknabe, und die herumsitzenden, -stehenden und -gehenden vierzehn Schriftgelehrten hören mehr oder weniger aufmerksam. Können wir unser räumliches oder inhaltliches Interesse bei einer der gelehrten Gruppen oder bei dem Kinde konzentrieren? Nein. Die Linien der Stufen und Wände richten unsern Blick unwillkürlich auf einen Punkt auf der Linie, die von den Augen der Maria zu dem Kopf von Jesus führt: die Mutter findet das verlorene Kind wieder! Gewiß, was wir sehen, ist der Tempel, ist der junge Christus, es sind die Schriftgelehrten, und es sind Joseph und seine Sippe hinter der Säule, aber vor alledem ist es der Blick der vom Schmerz erlösten Mutter, um diese Achse dreht sich alles: Marien Leben.

Das Marienleben hat gegen ein Jahrzehnt zu seiner Entstehung gebraucht, zwischen den Blättern liegt aber nirgends ein so großer Zeitraum, wie zwischen den beiden Gruppen der Großen Passion, und so ist der Eindruck einheitlicher. Namentlich kommen die Jahre 1503 bis 1505 in Frage; Tod und Himmelfahrt sind 1510 datiert. Abgesehen von dem Schlußblatt, dem ältesten Stück des Buches, überwiegt zu Beginn der Arbeit Dürers Freude an der Landschaft, später die an der Innenraumbildung, wobei wieder anfangs das Dekorative stark mitspricht, schließlich ganz fallen gelassen wird; auf dem berühmtesten Blatte, Maria im Hofe das Kind wiegend, haben sich die einzelnen Tendenzen ausgeglichen. Der Blickpunkt liegt auf einem so frühen Blatt wie der Heimsuchung noch ganz zufällig, fällt ungeschickterweise auf den vordersten, leeren Teil der tiefen Hintergrundlandschaft. Auf den folgenden Blättern wählt ihn Dürer immer trefflicher, führt er den Blick immer tiefer und immer bedeutender. Auf der Zurückweisung von Joachims Opfer liegt er auf dem Schnittpunkt der Diagonalen und zugleich in der letzten Tiefe. Den Anfang zu der bedeutungsvollen Führung macht wohl der Abschied von der Mutter, wo der Blickpunkt, perspektivisch-künstlerisch übrigens unglücklich, in dem Auge des Herrn liegt; das ist eines von den Blättern, wo sich das Marienleben mit der Kleinen Passion berührt und von dieser weit übertroffen wird.

Einige Blätter, die ursprünglich vielleicht als Glieder der Folge ins Auge gefaßt waren, veröffentlichte Dürer einzeln: eine

heilige Familie unterm Torbogen aus der Anfangszeit der Arbeit (kleiner) und eine Anbetung der Könige von 1511, die in zwölfter Stunde das etwas ungeschickte, auch recht frühe Blatt des Buches mit derselben Darstellung ersetzen sollte, aber zu guter Letzt doch nicht aufgenommen wurde, etwa weil sie zu „schön", zu vornehm frei und dabei etwas leer ausgefallen war. Auch zu der Kleinen Holzschnitt- und der Gestochenen Passion gibt es solche Nebenblätter.

Um dieselbe Zeit, wo Dürer die Holzschnittpassionen und das Marienleben fertig machte, begann er noch eine biblische Bilderfolge über Johannes den Täufer; von ihr sind aber nur drei einzelne Holzschnitte erhalten aus den Jahren 1510 (Titelblatt: Der Büßer; Salome empfängt das Haupt) und 1511 (Salome übergibt das Haupt). Diese drei Schnitte sind von großem Wurf und tragen ein eigenes Gepräge durch besonders streng antikisierende südliche Renaissancearchitektur.

Stiftungsgemälde.

Während Dürer am Marienleben und an den Passionen arbeitete, entstanden in seiner Werkstatt, zum Teil von seiner Hand, eine Anzahl Kirchengemälde, die sein Bemühen um dieselben Stoffe wie in den Holzschnittfolgen wieder auf andern Stufen zeigen.

Ein Marienbild beginnt diese Reihe, nach seinem jetzigen Aufenthalt in der Dresdener Galerie gewöhnlich der Dresdener Altar genannt. Es ist eine eigenhändige, wenn auch neuerdings zum Teil übermalte Arbeit Dürers aus den ersten Jahren seiner Rückkehr von der Wanderschaft: Maria vorn im Zimmer das auf einer Brüstung schlafende Kind anbetend. Das Verhältnis des hohen leeren Fußbodens zur Hinterwand und die Einteilung dieser in $^2/_5$ ruhiger Querwand, $^2/_5$ Ausblick rechts und $^1/_5$ Ausblick links ist noch genau so — natürlich im Gegensinn — wie auf einem Holzschnitt, den Dürer 1492 in Basel gezeichnet hat. Die große Vordergrundgruppe erzählt von frischen Eindrücken aus der damaligen venezianischen Kunst. Auch die sehr kleinen Engelein, die im Zimmer beschäftigt sind — eines schwingt den Fliegenwedel über dem Kind, andere machen reine, helfen Joseph bei der Arbeit, schwingen Rauchfässer, oben durchs Zimmer flatternd, und halten eine Krone über Maria —, haben italienische Formen, so deutsch sie als Wichtelmännchen gedacht sind. Dürer malte dieses Marienbild wahrscheinlich im Auftrag Kurfürst Friedrichs des Weisen für die Wittenberger Schloßkirche. Es ist eine bedeutende, in ihrer Art einzige Leistung des kaum 25jährigen Künstlers.

Für Friedrich den Weisen lieferte er auch 1502 — so ist eine Vorzeichnung von Dürers Hand datiert — oder bald danach einen Flügelaltar mit einer figurenreichen Kreuzigung als Mittelbild; die Ausführung überließ er diesmal seinen Gesellen, unter deren Händen das Beste seiner Vorlagen verloren ging. Ebenso

wanderten gegen 1505 nochmals sieben Tafeln aus seiner Werkstatt in die Wittenberger Schloßkirche: Die sieben Schmerzen Mariä; diese hat ein Geselle Dürers unter starker Benutzung der früheren Marienlebenbilder und anderer gedruckter Kunst seines Meisters entworfen und gemalt. Gesellenarbeit ist auch eine Beweinung, von der Nürnberger Ratsherrnfamilie der Holzschuher um 1500 für die Sebalduskirche bestellt; dagegen zeigt eine bedeutend reicher und strenger gearbeitete Wiederholung desselben Gegenstandes, die in der Münchener Pinakothek hängt, teilweise Dürers eigne Hand (beide Tafeln bildeten die Beweinung der Großen Passion fort). Tiefer in der Komposition und weiter in der Ausführung ist der sog. Paumgartneraltar Dürers Eigentum, ebenfalls in der Pinakothek, und noch mehr ist es die Anbetung der Könige in Florenz, zwei Gemälde, deren Entstehung mit der des Marienlebens verwachsen ist.

Das Mittelbild des Paumgartneraltars stellt die Weihnacht dar. Unser Blick eilt durch eine enge Gasse, die von großquadrigen Gebäudetrümmern gebildet wird und wo Rundbogen, Stufen, Säulen und ein Brettervorbau, zum Teil sehr verkürzt gesehen, das Auge beschäftigen, nach dem Hintergrund ins Freie. Vorn groß Joseph und Maria, er halb knieend, sie ganz; zwischen ihnen das Christkind von Engelchen umquirlt, und zu ihren Seiten als zweites und drittes lebendiges Häufchen die verehrenden männlichen und weiblichen Mitglieder der Stifterfamilie. Im Mittelgrund sind symmetrisch von links zwei Hirten, von hinten zwei Hirten, von rechts Ochs und Esel beteiligt. In der Hintergrundmitte zarte Landschaft, in der äußersten Ferne die Verkündigung an die Hirten, davor Bauernhaus und Weidenbaum. Die Stelle, wo der Weidenstamm dem Boden entwächst, ist der Schnittpunkt der Diagonalen des Bildes und zugleich der Fluchtpunkt seiner Perspektive. Indem das Auge, wenn es einen einheitlichen Eindruck erhalten will, veranlaßt wird, im genauen Mittelpunkt der Tafel in die tiefste Ferne zu blicken, belebt sich der Vordergrund zwar stereoskopisch, wird aber auch der Blick von dem Hauptgegenstand abgezogen. Widmet man sich dagegen den vorderen Gestalten, so geht die perspektivische Wirkung verloren. Dürer spürte das Unbehagen, mit dem so der Anblick des Bildes leicht verbunden ist, und verbesserte sich in einem ausgezeichneten Stich des Jahres 1504 (das Gemälde ist nicht vor 1503 und nicht nach 1504 entstanden). Auf diesem Weihnachtsstich erblicken wir

eine ähnliche Gasse, aber schräger gesehen, auch viele Einzelmotive des Bildes kehren wieder. Maria ist aber nicht unter das Gassendach gesetzt, sondern in den nur von Balken gestützten laubenartigen Unterraum eines Hauses, in dessen Hintergrund sich diesmal dicht am Haupte Mariens vorbei die Tiefenlinien sammeln, so daß das Auge des Beschauers von vornherein konzentrierender und intimer eingestellt wird. Die Mängel wiederum dieses Stiches, immer noch ein Zuviel an Architekturwirkung, zu geringfügige Teilnahme Josephs (er gießt gerade Wasser aus dem Ziehbrunnen in einen Eimer), das Fehlen der Engel, verbesserte Dürer dann schließlich auf dem Blatt des Marienlebens, das wir schon kennen.

Kann man so das Mittelbild des Baumgartneraltars als eine Vorfrucht der Weihnacht des Marienlebens bezeichnen, so ist umgekehrt das Dreikönigsbild (Abb. 14) eine viel reifere und schönere Arbeit als das entsprechende Blatt des Marienlebens. Dürer malte es fast ganz mit eigner Hand — nicht von ihm ausgeführt sind wohl die Ärmel des mittleren Königs — im Jahre 1504 für den sächsischen Kurfürsten; jetzt hängt es zusammen mit Raffaels Porträt des Papstes Julius und Tizians nackten Venusinnen in der Tribuna der Uffizien, eine Perle deutscher Kunst. Gemäuer, Rundbogen, Stufen erinnern sofort an den künstlerischen Stoffkreis des Marienlebens, drängen sich aber nicht auf. In der Ferne rechts fällt der Blick auf ein schimmerndes Prachtexemplar des damaligen Dürerschen Landschaftsideals — Seeufer mit Berg und hoch thronender Burg —, aber er wird dadurch nicht von der Hauptgruppe abgezogen, denn der Fluchtpunkt der Perspektive ist durch die Brust des Mohrenkönigs verdeckt. Dieser etwas für sich stehende Mohr, vor den sich also der Beschauer zu stellen hat, ist ein Schmetterling, der aus der Puppe der eben 1504 fertig gewordenen Adamkonstruktion hervorgegangen ist. Und zwei herrliche Schmetterlinge setzte Dürer auch vorn auf dem Kellerbogen um die einsame kräftige Nelke, die Maria bezeichnet, und spielte mit ihnen auf die beiden der Maria zunächst stehenden ritterlichen Könige an,*) auf den Mohrenfürsten aber mit einem großen Hirschkäfer zu seinen Füßen, diesem schwarzen König einer anderen Insektengattung. Wir haben den peinlichen Zeichner und den glänzenden Maler in diesem Bilde, seine Proportions-, perspek-

*) So nannte Linné die Schwalbenschwänze equites, d. i. Ritter.



Abb. 14. Die heiligen drei Könige.
Ölgemälde.

tivischen und Naturstudien, sein Phantasiespiel und sein Christentum, den ganzen damaligen Dürer.

Vom Dreikönigsbild des Jahres 1504 in Florenz zum Dreikönigstag dem 6. Januar 1506 in Venedig! Da sitzt Dürer in der reichen italienischen Stadt, die es mit dem deutschen Kaiser aufnahm, über einem Brief an Pirkheimer und erzählt, daß ihm die Gilde der deutschen Kaufleute in Venedig Auftrag zu einem Bilde gegeben habe, einen Monat nach Ostern solle es fertig sein; von dem Erlös hofft er dem geehrten und vertrauten Freunde seine Schuld bezahlen zu können.

Ja, er hat im Herbst 1505 die Nürnberger Werkstatt zugeschlossen, hat seine Frau auf die Frankfurter Messe geschickt, wo sie ebenso wie auch Ostern 1506 wieder seine Kupferstiche und Holzschnitte feilhalten soll, hat den Nürnberger Bilder-

handel der Mutter übergeben und ist selbst mit seiner Ware, darunter sechs gemalten Tafeln, über die Alpen geritten. Freiheit und Fremde, Natur und Kunst: wie regen sie ihn wieder an! Und nun diese kunstreiche Stadt, die er elf Jahre lang nicht gesehen hat! Er verkauft in Venedig befriedigend und erhält neue Arbeit. Die Signoria bietet ihm ein anständiges Jahrgehalt, wenn er bleiben wolle. Das ehrwürdige Haupt der venezianischen Maler, der alte Giambellini, hat aber auch seine Sachen vor dem Adel Venedigs sehr gelobt; er wollte es gar nicht glauben, daß Dürer die Haare so fein mit solchen Pinseln male, wie sie gerade da herumlagen. Die jungen venezianischen Maler freilich — Dürer nennt keine Namen, aber wir haben an Giorgione, Lotto, Tizian zu denken — wollen dem meisterlichen Eindringling übel, benutzen seine Kunst zwar, tadeln sie aber hinterher als nicht antikisch, und er wird gewarnt, mit ihnen zu speisen. Ein Jahr verstreicht unter Arbeit und Geschäften, künstlerischer und gesellschaftlicher Anregung; auf Pirkheimers fortwährende Anliegen um Besorgung von Edelsteinen und Hutfedern antwortet Dürer schließlich in verwogener Fröhlichkeit: „Laßt mich mit solchem Dreck ungeschoren, ich bin ein Gentleman zu Venedig geworden!“ Erst im Frühjahr 1507 scheint er nach Nürnberg zurückgekehrt zu sein.

Dürers venezianisches Hauptwerk, eben das von den deutschen Kaufleuten bestellte Bild, ist leider nur schlecht in Prag erhalten, zu zwei Dritteln plump übermalt. Es wird das Rosenkranzfest genannt: Maria und ihr Kind samt Engeln und dem heiligen Dominikus, dem Stifter des Rosenkranzes, verteilen auf die Häupter einer erlauchten, dicht knieenden Gesellschaft Rosenkränze. Vorn im Profil einander gegenüber links der Papst und rechts König Maximilian, jener vom Christkind mit dem Kranze bedacht, dieser von Maria. In dem Glücksgefühl, das ihn in Venedig erhob und weitete, schuf Dürer mit dem Rosenkranzfest etwas über alle seine bisherigen Werke hinaus an Reichtum und Herrlichkeit der Anlage. Die venezianischen Maler hatten vorher wohl Dürers Stechkunst gelten lassen, über sein Umgehen mit Farben aber die Nase gerümpft; vor dem fertigen Rosenkranzbilde wurden sie still. Dürer schrieb davon an Pirkheimer: „Jetzt spricht jedermann, er habe schönere Farben nie gesehen“ und vierzehn Tage später: „Sie sagen, daß sie erhabner, leblicher Gemäl nie gesehen haben“, d. h. ein plastischeres, lebenswahreres Gemälde. Dürer hatte schließlich fünf Monate zu der Arbeit ge-

braucht und vermerkte das auch auf der Tafel: er brachte sich selbst rechts hinten an, ein Blatt in der Hand, auf dem Künstler und Arbeitszeit genannt sind. Es war eins von den Bildern, die er langsam und sorgfältig gemalt hat, gekläubelt, wie er sagte. Er hatte noch eine andere Art zu malen, die er sich vielleicht erst damals bewußt zugelegt hat: rasch, genial, leicht, die Zeichnung nicht scharf betonend; mit ihr erholte er sich von der anderen und warf im September 1506, sofort, nachdem das Rosenkranzfest fertig geworden war, einen Christus unter den Schriftgelehrten auf die Leinwand, diesmal in fünf Tagen, was er spaßeshalber im Gegensatz zu der vorausgegangenen Fünfmonatsarbeit auf dem neuen Bilde ebenfalls angab. Das ist übrigens kein eigentliches Bild, sondern nur eine Kopf- und Händesammlung, ähnlich Mantegnas Darstellung im Tempel, deren venezianische Kopie er vielleicht kannte; die Köpfe sind meist nach neuen Zeichnungen gemacht — die vor die fünf Tage fallen, eine wurde schon zum Rosenkranzfest benutzt —, teils aus der Erinnerung: einer dieser bärtigen Männer kehrt hier z. B. aus der Münchener Beweinung wieder.

Eine andere, ähnlichere Zwillingsfrucht des Rosenkranzfestes ist ein Marienbild: Mutter und Kind in der Landschaft thronend, mit Engeln und dem Johannesknaben, im Berliner Museum*) (Abb. 15). Dürer hatte zum Rosenkranzfest treffliche Kinderstudien gemacht, die zum Teil erhalten sind, hatte sie aber nicht alle verwerten können; sie namentlich mögen ihm die Ausführung des neuen Madonnenbildes nahe gelegt haben. Man beachte die ungewöhnlichen Stellungen der drei rechten Köpfe. Gern verfolgen wir auch, wie der Künstler ein sorgfältig gezeichnetes Bubenmodell diesmal für seinen Christusknaben umarbeitete. Er verjüngte das Kind, indem er das Gesicht verzierlichte und aus dem Stabe, den der etwas wurstig dasitzende hübsche Modellbengel in der Rechten hielt, einen Zulp machte. Wie auf manchem anderen Madonnen-

*) Wenn es richtig ist, daß auf einer wieder ganz anders aufgefaßten Madonna, der mit der Schwertlilie in Prag, das echte Datum 1508 zu sehen gewesen ist, so ist am Ende die Berliner Madonna das Bild, das der Frankfurter Kaufmann Heller eine Weile vor August 1507 — also bald nach Dürers Rückkehr — bei diesem sah, für das ihn Dürer auf einen Käufer zu passen bat und das im Herbst 1508 der Breslauer Bischof Thurzo erwarb. Das Prager Bild ist vielleicht für Herrn Jörg Tausy gemalt worden, der damals eine Madonna in der Landschaft von Dürer haben wollte.

bild zog er dann einen Vogel ins Spiel: der Zeisig ist auf das Christkind zugeflogen, und so mußte der linke Arm des Modells gehoben werden, halb zur Abwehr, halb als Sitzgelegenheit für den Vogel. In reflexmäßiger Parallelbewegung dazu hat das Kind auf dem Bilde gegenüber der Vorlage auch das Bein dieser Körperseite hochgezogen; das andere Bein konnte der Künstler ruhig vom Schoße der Maria herunterhängen lassen, so wie es auf der Vorzeichnung kaum mit der Ferse den Boden berührt. Eine Spur leitenden geometrischen Denkens mag man darin erkennen, daß die verkürzte Tischkante, die Mittelachse des Kindeskörpers und die des Gesichtes der Mutter fast eine Gerade ausmachen; Rundbogen und Stufen dürfen diesmal nur noch auf der Seite des fernen Hintergrundes mittun.



Abb. 15. Muttergottesbild. Ölgemälde.

Venedig hatte Dürers Innere mächtig gelockert. Was er freilich dort gemalt hat — so sehr man ihn sich sofort strecken sieht —, trägt doch nicht den Stempel persönlichster Dürerscher Kunst. Das größere Wollen mußte erst wieder in ruhigere Verhältnisse kommen, um etwas ganz Eigenes rein und reif schaffen zu können. Zwei Aufträge wurden Dürer sofort nach seiner Rückkehr in die Heimat zuteil: der Kürfürst von Sachsen wollte ein Märtyrerbild in die Wittenberger Allerheiligenkirche stiften und der Kaufmann Heller eine Himmelfahrt Mariä in die Frankfurter Dominikanerkirche. Dürer dachte anfangs beide Arbeiten nebeneinander her betreiben zu können, entschloß sich aber bald, zuerst den fürstlichen Besteller zu befriedigen, auch weil er bei diesem Auftrag die große Kunst nicht geben konnte, die ihm jetzt vorschwebte. Sein neues Ideal hegte er einstweilen im stillen auf das Frankfurter Bild hin und vertröstete dessen Besteller: „Wisset, also viel mir

Gott verleiht nach meinem Vermögen, will ich noch (d. h. nachher, bei der Frankfurter Arbeit) etwas machen, das nit viel Leut können machen."

Es gibt einen sehr frühen Holzschnitt Dürers, die Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien, der vielleicht schon 1496 mit der Dresdener Madonna in die Hand des hohen Gönners gelangt war. Er könnte den Anlaß gegeben haben, daß der Fürst jetzt eine Wiederholung des Gegenstandes als Altartafel wünschte. Wenigstens schloß sich Dürer 1507 ziemlich eng an den Holzschnitt an; das wesentlichste Motiv, um das er ihn bereicherte, hatte er 1506 in Padua von Mantegna dargestellt gesehen: wie vorn ein Heiliger mit einem großen Holzhammer totgeschlagen wird. Die Arbeit muß viel Peinliches für Dürer enthalten haben, sie zog sich fast ein Jahr hin. Auf einer noch nicht einen Quadratmeter großen Leinwand hatte er eine Vorstellung einer ungeheuren Menge von Todesmartern zu geben: es wird geköpft, gekreuzigt, erstochen, gesteinigt, in die Tiefe gestürzt, totgegeißelt, totgehämmert usw.; nackte Opfer in allen möglichen Stellungen — was ihn vielleicht noch am meisten reizte —, Henker und Befehlshaber. Er selbst ist diesmal im Mittelgrund zu sehen; das krasse Schauspiel durchwandelnd, bezeugt er seine Autorschaft. Am Ende dieser trostlosen Arbeit, deren Bewältigung ihm aber schließlich doch wohltat, möchte ihm der Einfall gekommen sein, einen solchen gemarterten Heiligen nun auch mit himmlischer Tröstung versehen darzustellen. Vielleicht erholte er sich, wie im September 1506 durch das Schriftgelehrtenbild von dem Rosenkranzfest, so jetzt im Frühjahr 1508, ehe er an das neue große Werk für Heller ging, durch die rasch gemalten beiden Heiligen, die er nachträglich als Flügelbilder für den Dresdener Altar sandte und wohl damals zusammen mit dem Märtyrerbild für Wittenberg einpacken ließ, einen Sebastian und einen Antonius, die Halbfiguren eines körperlich und eines geistig Gemarterten. Beiden zu Häupten sieht man muntere Engelschwärme daherjagen in losem Anschluß an die Engel auf dem vor zwölf Jahren gemalten Marienbild; die über Antonius vertreiben den Teufelsspuk, einer die Streitaxt schwingend, einer mit der Lanze stoßend harmloser als dereinst Michael, die über Sebastian bringen dem Nackten einen Mantel, der nächste trägt eine heilende Korallenkette um den Hals, und auf der Brüstung, die entsprechend dem *alten Mittelbild auch* vor die beiden Heiligen gegeben wurde, hat

Sebastian im Wasserglase eine Blüte der heilsamen Salbeipflanze stehn und Antonius seinen Gemütstrost, sein Doppelkreuz. Es ist in Dresden ganz lehrreich zu sehen, wie sich Dürer, der Schnellmaler von 1508, an Dürer, den sorgfältigen Maler von 1496, anschließt, die genial gemachten Flügelbilder des Siebenunddreißigjährigen an das Mittelbild des strebsamen Fünfundzwanzigers.

Nun ging Dürer mit der größten technischen Solidität, der ruhigsten künstlerischen Sammlung, den hingebendsten Vorstudien an das Frankfurter Werk. Ungeduld und Knauserei des Bestellers machten ihn nicht irre, höhere Angebote auf das entstehende Mittelbild machten ihn dem Besteller nicht abspenstig. Es will bei seiner grundbescheidenen Sprechweise etwas sagen, wenn er an Heller schreibt: „Wißt hierneben, daß ich all mein Tag kein Arbeit hab angefangen zu machen, das mir selbst besser gefällt als euer Blatt“ und von den Farben: „So sie nit schön seind, gedenk ich wohl, ihr werdet's anderswo nit schöner finden.“ Als er das ganze fertige Werk, dessen Flügel seine Gesellen gemalt hatten, Ende August 1509 aus der Hand gab, schrieb er an Heller allerlei Vorsichtsmaßregeln zu guter Erhaltung der Mitteltafel und setzte hinzu: „Ich weiß, da ihr sie sauber haltet, daß sie 500 Jahr sauber und frisch sein wird.“ Diese Himmelfahrt Mariä, im eigentlichsten Sinne vielleicht Dürers schönstes Bild, verbrannte 1674. Eine alte Kopie, das vorletzte Blatt des Marienlebens und eine Anzahl schöne Studienblätter sind die Trümmer, die uns davon geblieben sind.

Während der Arbeit für Frankfurt hat Dürer wiederholt erklärt, keinen derartigen Auftrag wieder annehmen zu wollen; er müßte zum Bettler darüber werden, auch wenn er den doppelten Preis erhielte (Heller zahlte 200 Gulden). Er hat dieses Wort gehalten. Das Allerheiligenbild, das er 1511 ablieferte, ist nur scheinbar eine Ausnahme; denn seine Bestellung fällt spätestens in den Anfang der Arbeit für Heller.

Was man unserer kleinen Abbildung (17) des Allerheiligenbildes ansehen kann, das ist die großartige Auffassung des Vorganges. Über einem weiten Seespiegel, auf dessen Hügelufer Dürer steht, hat sich das hohe Gewölk des Himmels wunderbar auseinandergetan. In Zügen schwebt es kreisend und wogend heran und sammelt sich zur unübersehbaren Menge von seligen Heerscharen, in der Mitte der heilige Kaiser Karl mit drei heiligen



Abb. 16. Allerheiligenbild. Ölgemälde.

Königen, aber nicht den heiligen drei Königen, und der heilige Papst Gregor, noch ein Papst, Bischöfe, der gepanzerte Ritter, der Junker, der hier oben seine Hand vertrauend dem friedlich umblickenden Bäuerlein auf die Schulter legt — während in Deutschland die Vorzeichen des großen Bauernkriegs aufloderten —, usw.; darüber zwei gesonderte Züge, von rechts der Alte Bund, vorn der Täufer, David und Moses, von links Märtyrerinnen, von Maria geführt, der regina martyrum des Allerheiligentages, dem Lamm Gottes zunächst Agnes mit ihrem Lamm (agnus), die Namensheilige von Dürers Gattin; aus noch ferneren Höhen wallen Scharen großer Engel und ganz droben die der kleinen heran nach der Mitte des himmlischen Hofes, wo die Dreieinigkeit erscheint. Unsere Abbildung zeigt nichts von der köstlichen Farbenpracht des Bildes; aber wer unbefangenen Auges das Wiener Hofmuseum durchwandert hat, kann die Wandstelle nicht vergessen, wo das wie Juwelen blinkende Stück hängt. Ein Rotgießermeister namens Landauer stiftete das Bild in die kleine Nürnberger Allerheiligenkapelle. Als Nebenfrüchte des Werkes darf man einen Kaiser Karl bezeichnen, den Dürer 1510 im Auftrag des Nürnberger Rats mehr malen ließ, als malte, und zwei schöne Holzschnitte von 1511: eine Dreieinigkeit von Engeln umgeben und Gregors wunderbare Messe, bei der Christus dem Papst erscheint: auf dem Allerheiligenbild benutzte Dürer dieses Motiv frei und machte das gegenseitige Erblicken des Heilandes und Gregors zur intensivsten Handlung des Bildes.

Über Dürers Farben zu reden, hat wenig Zweck; man muß sie sehen. Sie sind rein, bunt, heiter, kraftvoll. Für jedes Bild scheint er einen neuen Farbenakkord gesucht zu haben; man sehe

seine vier großen Gemälde im ersten Saal der Münchener Pinakothek daraufhin an. Gewiß sind seine Farben naiv, vom Standpunkt der gesteigerten Lichteinbeziehung von Rubens oder gar Rembrandt gesagt. Aber sind reine, starke Farben nicht an sich etwas einzig Schönes? Die Farben der Schmetterlinge und Blumen, die Farben einer sauber bereiteten Mahlzeit, bestehend aus gebratenem Huhn, frischem grünen Salat und gemischtem Kompott? Wie Dürer solche gesunde, bunte Farben als Hauptmächte eines auch inhaltlich bedeutenden Bildes zur Geltung brachte, das hat ähnlich nur wieder der alte Böcklin versucht.

Von Rittertum, Trauer und Heiligkeit.

Am 21. Mai 1511 wurde Dürer vierzig Jahre alt. Ein Lebensabschnitt! Allerlei arbeitete er damals auf, machte mit den Holzschnittfolgen und mit den Altargemälden Schluß. Was zunächst vor ihm lag, deutete er schon im August 1509 einmal an Heller an: „Ich will meines Stechens auswarten. Und hätte ich's bisher getan, so wollte ich auf den heutigen Tag 1000 Gulden reicher sein." Er betrieb 1512 mit zusammenhängendem Fleiß die Gestochene Passion und schuf in den beiden folgenden Jahren die drei großen, klassischen Stiche: „Ritter, Tod und Teufel", die „Melancholie" und den „Hieronymus im Gehäuse".

Frau Herzeloide sagt ihrem Kinde Parzival, Gott sei lichter als der Tag; als darauf der Knabe zum erstenmal Ritter zu Pferde in glänzenden Harnischen erblickt, glaubt er, das sei Gott. Ein Rest von diesem freudig heiligen Kindesstaunen über die Erscheinung von Rittern spricht auch noch aus einer 1489 von Dürer gezeichneten Reitergruppe, obwohl der achtzehnjährige Lehrling. natürlich auch andere Dinge heranzieht: er gibt Männer und Frauen zu Pferde, den vordersten Reiter im Hohlweg jauchzend über das sich auftuende Landschaftsbild. Ein sehr früher kleiner Kupferstich Dürers stellt einen dahinsprengenden Boten dar und eine Federzeichnung von 1496 ein galoppierendes Liebespaar auf einem Pferde in aquarellierter Landschaft: wie innig schmiegt sie sich von hinten umklammernd an ihn, wie straff und fröhlich gibt er die Sporen und knallt, wie fliegen sie vorüber!

Es war das ritterliche Leben der Nürnberger Geschlechterjugend zu Pferde, das es dem jungen Handwerkssohn bei solchen Zeichnungen angetan hatte, eine Abart des unter Maximilian zum letztenmal aufflackernden Ritterideals. Eine andere Abart machte eben damals Deutschland und Nürnberg immer noch zu schaffen, das Raubrittertum, in dessen Gefolge das bezeichnende Wort auf-

kam: „Die Nürnberger hängen keinen, sie hätten ihn denn.“ Aber den Schüttensamen fingen sie doch 1474 und verbrannten ihn am 13. September in ihrer Stadt; wie 1381 der Eppele von Geilingen in Neumarkt gerichtet worden war, den dann Volksmund und Volkslied auch zum Widersacher der Nürnberger machten, und wie den Raumensattel und 1491 den Lindenschmid das Schicksal ereilte, alle von der Teilnahme des Volkes an den kecken Straudreitern noch das ganze 16. Jahrhundert über besungen. Das ursprüngliche Lied vom Schüttensamen, das begann: „Der Schüttensam hett einen Knecht“, wurde um 1500 von einem dienstfertigen Versemacher für die Herren vom Nürnberger Rat erweitert. Der falsche Knecht verheißt dem Schüttensamen, einen reichen Bauern in den nächsten Wald zu locken, führt aber eine Nürnberger Reitertruppe dorthin,

bis daß sie sahen dasselbig Schloß,
sie ließen sich doch nicht gar daran,
sie spannten auf ihre Geschoß.

Nun eilt der Knecht zu Fuße zum Schüttensamen und beredet ihn.

Der Schüttensam ihm nit anderst gedacht,
Do er die Red vernahm,
Die Knecht hätten ihm den Bauern bracht;
Er wollt ihn machen zahm!
Er reit ihnen entgegen in den Wald,
Do fingen ihn die Nürnberger Reiter gut,
Die hielten auf ihn in dem Halt.

Er ritt ihnen entgegen in den Wald, natürlich von dem Knecht begleitet — die genaueste Darstellung dieses Augenblicks scheint ein Dürerscher Holzschnitt etwa von 1497 zu sein: links Wald mit Äpfeln an den Bäumen, gleichsam der falschen lockenden Frucht, in der Mitte des Hintergrundes „dasselbig Schloß“, von rechts Reiter und Knecht, verschieden spähend — jedenfalls ein Bild, dessen Meinung wir uns am besten aus dem angedeuteten Lebenskreise heraus zu Gemüte führen.

Um 1500, wo Dürers Interesse für die Menschenmaße tätig zu werden anfing, begann er auch den ihm so wertvollen Anblick eines Geharnischten zu Pferde genauer aufs Korn zu nehmen. 1499 machte er sich eine sorgfältige große Wiedergabe eines Reiters in vollständiger Rüstung auf stehendem Pferde, auf die er dann öfter zurückgriff. 1505 wurden zwei Kupferstiche fertig,

genannt das kleine und das große Pferd; das kleine scheint aus Maßstudien über den Pferdeleib hervorgegangen zu sein.

Schon auf einem der Apokalypsenblätter hatte Dürer geharnischte Reiter und den reitenden Tod nebeneinandergesetzt, damals als gemeinsame Verheerer. Der gebückt reitende König Tod, den er 1505 in einem furchtbar ernsten Augenblicke auf das Papier wühlte, mit einem genial abkürzenden und andonnernden

ME
ENTO
MEI

(gedenke mein), ist der dereinstige, vielleicht baldige Herr von Dürers Leib. Tapferkeit und Tod werden 1510 in dem Titelholzschnitt „Tod und Landsknecht" konfrontiert; in den Versen Dürers dazu heißt es:

Dem die Stund seines Tods allweg
Wohl betrachtt in seim Herzen läg,
Und sich all Tag zum Sterben schickt,
Den hat göttlich Gnad angeblickt.

Eine Federzeichnung „Bischof und Tod" sieht aus, als ob Dürer einmal an einen Totentanz gedacht hätte. Auch die unheimliche Zeichnung „Tod und Reiter" könnte so entstanden sein: das Pferd bäumt sich im Dunkeln vor einem Baumstrunk, sein Reiter, im Begriff zu stürzen, blickt aufwärts, und unmittelbar über ihm schwebt mit grausig wilder Gebärde der Tod, vor dem des Reiters Kopf selbst halb zum Totenschädel einschrumpft; der Hund entspringt mit scheuem Blick nach oben. Erhaben stehen diese zwei dramatischen Blätter neben Holbeins kleinförmiger und doch auch vielsagender Totentanzreihe.

Solche Dinge waren durch Dürers Gemüt gezogen, als 1513 seine bei ihm hausende Mutter vom Schlage gerührt wurde. Sie lebte noch ein Jahr, den Tod vor Augen. In diesem Jahre arbeitete Dürer mit einem Fleiß, wie er ihn noch auf keine Platte verwendet hatte, jenen berühmten Stich, den er einfach „den Reiter" nannte (Abb. 17). Vorlagen dazu waren außer der Zeichnung von 1499, die namentlich für die Rüstung benutzt wurde, eine Weiterbildung des „kleinen Pferdes" und eine Landschaftskizze von 1510, die Dürer zu der Stumpf- und Astgruppe rechts oben fein veränderte, indem er das Naturbild bereicherte und zusammenrückte. Der gewiß unter dem Eindruck der leidenden zweiundsechzigjährigen Mutter etwa ebenso alt gemachte Reiter hat den Tod und den *Teufel zu Begleitern*, wie die von Angst und Skrupeln gequälte



Abb. 17. Ritter, Tod und Teufel.
Kupferstich.

fromme alte Frau, wie aber auch ihr ernster Sohn selbst, und wie sie Erasmus von Rotterdam damals als Bedroher eines christlichen Ritters bezeichnete. Wichtige Beigaben sind der treue Hund, der Schädel, der Salamander, der einst als Symbol einer reinen Seele galt, die kräftigenden Eichenlaubbüschel an dem Pferde, die feienden Bärlappranken am Helme des Ritters und das im

Laubschmuck seiner Umgebung prangende himmlische Jerusalem in Gestalt der Burgheimat des Ritters; im Spätherbst des Vordergrundlebens gibt es kein Laub mehr. Der Teufel wird diesen Reiter nicht fällen, und der Tod, ein König nur des fleischlichen Lebens, dessen bimmelnder realistischer Klepper unheimlich Tritt hält mit dem idealisierten starken Streitroß, an das er ja auch festgebunden ist, nicht über ihn siegen. Nehmt eure Zügel fest in die Hand und faßt den Weg vor euch scharf ins Auge, wie dieser Alte auf seinem Abendritt, so reitet ihr getrost wie er!

In der Nacht vom 16. auf den 17. Mai 1514, so hat Dürer in seinem Hausgedenkbuch aufgezeichnet, „ist mein frumme Mutter Barbara Dürerin verschieden christlich mit allen Sacramenten, aus päpstlichem Gewalt van Pein und Schuld geabsolviert. Sie hat mir och vor ihren Segen geben und den göttlichen Fried gewünscht mit viel schöner Lehr, auf daß ich mich vor Sünden sollt hüten. Und sie forcht den Tod hart, aber sie saget, für Gott zu kummen fürchtet sie sich nit. Sie ist auch hart gestorben, und ich merkt, daß sie etwas Grausams sach. Dann sie fordret das Weichwasser, und hätt doch vor lang nit geredt. Also brachen ihr die Augen. Ich sach auch, wie ihr der Tod zween groß Stöß ans Herz gab, und wie sie Mund und Augen zutät und verschied mit Schmerzen. Ich betet ihr vor. Dovan hab ich solchen Schmerzen gehabt, daß ich's nit aussprechen kann. Gott sei ihr genädig."

Tagelang war es dunkel vor Dürers Augen; der Schlag hatte ihn ermattet, der Schmerz pflügte sein Inneres auf. Daß infolge zu fleißigen Übens im Zeichnen bei einem die Melancholie überhand nehmen kann, war eine alte Sache für ihn; so elendiglich aber war sein Gemüt noch nie niedergeworfen worden. Das also war Trauer! Und da fing es an Vorstellung für ihn zu werden: ein sitzendes Weib, die Arme auf den Knieen und das Gesicht niedergebeugt auf die Arme, in einem großen Tuch: der sich verhüllende Schmerz. Und ein Blick fällt auf seine Frau, die hereintritt, den Gürtel um die starke Taille mit vielen von dort herabführenden Falten — und mechanisch und müde zeichnet er diesen Eindruck daneben (Blatt im Dresdener Kupferstichkabinett). Den andern Tag läßt er Agnes sich in einer nachdenklichen Stellung hinsetzen und zeichnet sie flüchtig ab (in einer englischen Privatsammlung). Und nun entwickeln sich vor ihm Bilder von der

geistigen Seite der Trauer. Geometrie, Messung hat ihn neuerdings wieder bis zur Ermüdung beschäftigt. „Wozu all die Mühen?“ fragt die Trauer, und er lächelt wehmütig und skizziert einen kleinen Engel mit Zirkel und Lot in den Händen. Nun, mindestens zu zweierlei: wer sich aufs Messen versteht, ist Herr der Form, und die Kunst vermag Geld einzubringen. Kann man das auch bildlich darstellen? Dürer schreibt auf das Blatt mit dem Engel:

Schlüssel } bedeutt { Gewalt
Beutel } bedeutt { Reichtum.

Den dritten Tag zeichnet er ein hübsches Kinderköpfchen ab: das soll einen Augenblick Dur erklingen lassen in all dem Mollgetön, das ihm als erste Darstellung der Melancholie immer anschaulicher vorschwebt, wie er sie jetzt ausgiebig begriffen zu haben glaubt. Er schlägt sein Proportionsstudienbuch auf: da, der große Ikosaeder (Tafel 131 der Dresdener Ausgabe) soll auch mit auf das Blatt kommen und alles Gerät, was zu den schreinermäßigen Hilfsarbeiten der Maler gehört, und eine Kugel. Die sitzende Frau aber soll nicht mehr die Trauer sein, sondern das ganze Blatt soll Dürers trauerndes Gemüt vorstellen, die Melancholie, wie er sie jetzt in ihrer ganzen Größe kennen gelernt hat, und aus der sitzenden Frau soll ein großer Engel werden, der Engel der Wissenschaft der Messung, und soll Zirkel und Buch in die Hand bekommen, und weil er Gewalt und Reichtum verleihen kann, werden ihm Schlüssel und Beutel an den Gürtel gehängt (Abb. 18). Neben diesem ernsten Genius sitze als heiterer der Kunst der kleine Engel und kritzele auf einem Täfelchen: die holde Kunst begann zuerst wieder zu leben in Dürers Brust, als er sich zur Wissenschaft noch zu müde fühlte nach dem Tode der Mutter. Noch gilt es, den Tod und seine Fragen zu ergreifen, diesen ersten Brunnquell des eben entstehenden Kunstwerkes. Hat ihn nicht auch das Tier gespürt, der treue Haushund, der dumpf und scheu in sich gekrochen dalag in den ersten Tagen der Trauer, daß ihn Dürer stumm ergriffen abzeichnete? Und nun eine erhabene Szenerie herbei, von der aus sich etwas mehr als Alltägliches sagen läßt! Plattform oben am Kirchturm, da wo das Zügenglöcklein hängt, das geläutet wird, wenn eins stirbt. Zu Häupten der Geometria stehe ein magisches Zahlenquadrat, dessen Reihen alle 34 ergeben: welch sonderbarer Zufall, die Zahlen



Abb. 18. Die Melancholie.
Kupferstich.

seiner beiden Mittelreihen sagen das Todesdatum der Mutter an: 3 + 2 (Monat), 10 + 7 oder 11 + 6 (Tag), 1514 (Jahr)! Daneben eine große Sanduhr mit kleiner Sonnenuhr darüber und eine eben stehende Wage — nachdenkliches und vollkommenes Gerät. Und schließlich die großartige Sprache des Nachthimmels: *ein Regenbogen* an ihm, damals als Zeichen eines Todesfalles

bekannt, und ein fernes großes Licht tausend Strahlen in sich sammelnd, gleich jenen Lichtstellen auf dem Jüngsten Gericht des Allerheiligenbildrahmens und der Kleinen Passion, wohin die begnadeten Seelen eingehen. Ein Hauch von Humor endlich waltet vielleicht bei der Fledermaus, wenn wir bei ihr an die altbayrische Scherzbezeichnung Fledermaus gleich Steckbrief denken dürfen: ebendarum nämlich trägt wohl das Kirchturmgeflatter hier die Inschrift des Bildes: Melencolia I; in dem großen Gefühl eines neuen Zustandes gedachte Dürer zuerst eine Reihe von Trauerblättern zu veröffentlichen. Und nun vergesse man alle diese Einzelheiten und lasse das ganze dunkle, vorn nur von halben Lichtern gestreifte Blatt auf sich wirken. Denn aus all dem objektiven Reichtum, der hier zum Bilde zusammengesehen ist, tönt es uns wie ein Akkord entgegen: ein gewaltiges Denkergemüt an der Grenze seiner Macht! Ebenso erblicken wir in dem Stiche „Ritter, Tod und Teufel" das stärkste deutsche Symbol sittlicher Kraftanspannung bei religiöser Gewißheit. Und so legt auch der große Hieronymusstich einen äußersten Seelenzustand dar: die friedevollste Glückseligkeit, die einer beschaulichen Geisteshaltung verdankt werden kann.

Es ist ein langer Weg, den Dürer als Künstler und Mensch gehen mußte, ehe ihm der Hieronymus von 1514 gelang. Sein Anfang führt uns um zweiundzwanzig Jahre zurück nach Basel, wo Dürer 1492 mitten auf der Wanderschaft einen Hieronymus im Gehäuse auf den Holzstock zeichnet. Die mit Gerät reichlich ausgestattete Zelle ist ein Urbildchen des berühmten Stiches; in ihr sitzt Hieronymus im Hute und entfernt einem kümmerlichen Wappenlöwen einen Dorn aus seiner Tatze, rings um ihn auf drei Pulten drei Bibelexemplare, die mit schülerhafter Genauigkeit den Anfang des hebräischen, des griechischen und des lateinischen Bibeltextes zeigen. Einen anderen Hieronymustyp, den sich im Freien vor einem Kruzifix kasteienden Büßer, führte Dürer wenige Jahre später als Kupferstich aus, ein frühes, gutes Werk, zu dem uns noch zwei Landschaftsstudien erhalten sind. Von da tritt Hieronymus etwa auf fünfzehn Jahre in der Phantasie des Künstlers beiseite. Um 1500 interessieren ihn mehr Sebastian, als Akt, und Eustachius, zwischen 1504 und 1508 besonders Georg; vereinzelte sonstige Heilige und Paare, ja auch zu dritt zusammengefaßte Gruppen werden für den Holzschnitt gezeichnet. Die Verwendung der kleineren dieser Blätter kann man sich nicht

hübscher vorstellen, als wie es in Goethes Szene zwischen Bruder Martin und dem Reiterjungen Georg geschieht. Noch heute tritt in katholischen Ländern das siebenjährige Mädchen auf der Landstraße an den jungen Klosterbruder heran und küßt ihm die Hand, er fragt sie nach ihrem Namen, und da sie sich Marie nennt, zieht er seine Brieftasche hervor und nimmt ein Marienbildchen heraus und schenkt's dem Kinde mit einer erbaulichen Ermahnung; gerade auch Dürernachbildungen werden von der katholischen Kirche neuerdings wieder so verwendet. Größere Heiligenblätter dienten zugleich als Wandschmuck und Haustrost.

In dem epochemachenden Jahre 1511 nimmt Dürer die Hieronymuszeichnung energisch wieder auf. Zuerst entsteht auch jetzt ein Holzschnitt, ein kräftiges Blatt, auf dem alles sehr groß gesehen und mit sicherer Bravour gegeben ist: die ernste Tonnenzelle, der helle Vorhang, der schreibende Heilige, der quer vorgelegte Löwe. 1512 wird dann der Heilige zweimal im Freien dargestellt: in einem Felsentor schreibend, mit dem Blick auf das Kruzifix (Holzschnitt), und in einer hohen Kluft neben einem Weidenbaum betend, Segen für seine Studien von dem Kruzifix erflehend (ein mit der kalten Nadel gearbeitetes Blatt); vom Löwen ist jedesmal nur das Vorderteil sichtbar. Keine dieser drei Lösungen befriedigte Dürer.

Das Jahr 1513 und die erste Hälfte von 1514 gingen vorüber. Die „Melancholie" war fertig; da nahm Dürer die letzten Hieronymusblätter wieder in die Hand. „Und was sagst du, alter Freund, zum Tode?" mochte er seinen Heiligen fragen. In einer Prager Privatsammlung wird die Zeichnung aufbewahrt, die nun zunächst entstand: Hieronymus in enger Stube, aber wie der Büßer im Freien gekleidet, den Blick auf einen Schädel gerichtet, der zwischen den Mann und das Kruzifix gelegt worden ist, eine Kombination der Blätter von 1511 und 1512 und des Erlebnisses von 1514. Und nun berührten Dürer nach tiefstem Schmerz, nach der schwersten geistigen Ermattung wie einen Gemütsrekonvaleszenten wunderbare, stillste Wonnegefühle, und es traf ihn: das ist der Hieronymuszustand, so hast du den Heiligen darzustellen! Da wurden ihm die Augen aufgetan für die Stimmung eines durchsonnten Gemaches, worin ein Frommer einsam und gelassen die heiligen Gedanken niederschreibt, die er empfängt (Abb. 19). Und seine vom Schmerz tiefausgewaschenen Augen sehen zum *erstenmal die hundert* Lichtkringel, die die Sonne durch die großen



Abb. 19. Der heilige Hieronymus.
Kupferstich.

Butzenscheibenfenster seiner Werkstatt an die Wand wirft, und entdecken auf einmal die herrliche Holzmaserung der Balkendecke, und die behaglichen Kissen sprechen ihn an, daß er meint, sie gehörten wohl auch zu dem ruhigen Heiligen. Nun legte er den Schädel gleichmütiger hinüber auf das Fensterbrett und

gab dem Heiligen außer seinem guten alten Löwen noch einen in der Sommersonne behaglich schlafenden Spitz in die Stube. Überwunden! Kämpfe und Lüste der Welt, wie liegt ihr so fern, so ferne! „Als ich blühte, öffnete ich wie der Kürbis meine Blüten in der Nacht", die Üppigkeit der Welt bestach mich — so las Dürer in dem 'Buch der Natur' Konrads von Megenberg, und so erzählt es die Legende von der Jugend seines Heiligen. Nun aber ist die Frucht reif geworden — und er hängte als großes Symbolum einen ausgereiften Flaschenkürbis an die Decke des Gehäuses seines Hieronymus.

Das Schweißtuch der Veronica.

Die drei berühmten Stiche enthalten jeder einige Werte, die den Künstler schon lange beschäftigten. Aber sie entstanden schließlich doch erst in einer augenblicklichen gewaltigen Erhebung und gerieten in einer Form, von der sich Dürer vorher nichts hatte träumen lassen. Das gilt am meisten von der Melancholie, die auch den genialsten Eindruck macht; der Hieronymus aber ist gegenständlich so klar und technisch so vollendet, daß er den Begriff „genial" hinter sich läßt.

An das Hieronymusthema könnte Dürer am Ende mit gedacht haben, als er über der langwierigen Arbeit an den übernommenen Gemälden klagte, er versäume sich damit an Besserem. Oder meinte er seine theoretischen Studien, die wir ihn 1512 und 1513 wieder mit großem Fleiße betreiben sehen und die er damals zu dem Lehrbuch „Eine Speise der Malerknaben" abzuschließen hoffte? Oder dachte er an das verborgene Sehnen seines Herzens, das Antlitz Christi?

Die Legende erzählt: Als dem Herrn, da er sein Kreuz zur Richtstätte schleppte, der Schweiß vom Angesicht troff, trat aus dem Volke ein Weib namens Veronica heran und trocknete ihn ab, indem sie ein Tuch an sein Antlitz drückte; an dem Tuche aber hafteten die Züge des Herrn. Diese Geschichte gehörte von Jugend auf zu Dürers wichtigstem Besitz. So oft er die Passion darstellt, wählt er für die Kreuztragung oder Ausführung, wie er sagte, den Augenblick, wo sich Veronica dem Heiland nähert und er ihr (und uns) sein Dulderantlitz voll zukehrt. So in der Großen Passion, so auf der Zeichnung von 1502 zu einem Altarflügel, so auf dem Blatt der Kleinen Passion von 1509 und dem der Gestochenen von 1512. Das Tagzeitengedicht bot keinen Raum, von Veronica zu sprechen; aber von den drei Sechszeilern, die Dürer 1510 im Anblick dreier Blätter seiner Kleinen Passion ge-

dichtet haben möchte, ist der über die Ausführung wiederum auf diesen Augenblick zu beziehen. Und als Dürer 1521 noch einmal einige Bilder für einen Passionszyklus entwarf, darunter drei Variationen der Ausführung, ist die Veronicaszene wieder darunter.

Von vielen Heiligen erzählt die Legende, daß ihnen Christus erschienen sei. Als Kruzifix zwischen dem Geweih eines Hirsches soll ihn der heilige Eustachius, ein römischer Feldherr des zweiten Jahrhunderts, auf der Jagd erblickt haben. Dürer stellte das um 1500 auf dem größten Kupferstich dar, den er je gearbeitet hat; auch am Paumgärtneraltar brachte er den Eustachius an. Gregors wunderbare Messe, bei der der Leichnam Christi vor dem Altar aufsteigt, wurde 1511 Gegenstand eines schönen Holzschnitts.

Gegen 1510 kam allerlei zusammen, was Dürer immer näher an die Aufgabe heranführte, sich von dem Gesicht des Herrn eine bestimmte Vorstellung zu machen. Erstens die vielen Passionsbilder. Dürer läßt den Heiland zwar immer die Sippschaft um ihn weit überragen, auch wenn er ihm äußerlich derbe Züge leiht; aber an der Verschiedenheit des Christusgesichtes auf mehreren Blättern eines Werkes mußte der Porträtmaler in Dürer Anstoß nehmen, er mußte sie zu überwinden trachten. Nun führten ihn seine Proportionsstudien dazu, Maße für Idealköpfe herzustellen, für einen männlichen und einen weiblichen. Den weiblichen Typ, den er gewann, benutzte er z. B. 1516, als er ein jetzt in Augsburg befindliches Marienbild von vornehmer Regelmäßigkeit der Züge malte. Mußte der männliche nicht zu der Christusvorstellung zu Hilfe genommen werden? Und schließlich dieses ganze persönliche Ringen eines religiösen Malers und Porträtmalers mit Christus: war das natürliche Ergebnis davon nicht die Herausstellung eines Christusporträts? Ein Gedicht Dürers von 1510 wendet sich mit innigen Seufzern an Maria: Laß mich die Trautheit Jesu erblicken (man denke etwa: im Traume; Dürer träumte sehr lebhaft und anschaulich):

O, o, Gottes Gebärerin,
Der höchsten Thron Himmlkönigin,
Aller Sünder größte Hoffnung,
Ich bitt dich durch dein Kindlein jung,
Jesum, der dich erschaffen hat:
Mach mich sehen sein Trauthat!

Es gibt einen Grad intensivster geistiger Beschäftigung mit den Dingen, der bei reizsamen Naturen, wie Dürer es war, bis zur Halluzination führen kann. Wie dem auch gewesen sein mag, Dürer versuchte es 1510, Veronica stehend von vorn darzustellen, wie sie das große Tuch mit dem überlebensgroßen Christusantlitz dem Beschauer entgegenhält. So arbeitete er zuerst mit der Nadel flüchtig ein schwer vergeßliches Blättchen, Veronica in der Landschaft (Abb. 20); und so schob er in demselben Jahre hinter dem Kreuztragungsbild der Kleinen Passion, auf dem sich Veronica dem Heiland nähert, ein die Erzählung unterbrechendes Blatt ein: in einem neutralen Innenraum hält Veronica das Schweißtuch, neben ihr die Apostelfürsten Peter und Paul. Die mächtige, aber unschöne, etwas öde Form des Christusgesichtes auf dem gestochenen Blättchen ist auf dem Holzschnitt gemäßigt und belebt; und auf diesem Wege ging Dürer 1513 weiter, als er einen seiner feinsten Stiche ausarbeitete: Das Schweißtuch von Engeln gehalten. Schön sind die schwebenden Boten, ihr Haar, ihre Flügel und besonders ihre Gewänder. Die Augen des linken fordern den Beschauer zur Teilnahme auf, der andere, vordere blickt mitleidig, ehrfürchtig, vorsichtig auf das Tuch. Ihre Finger sind keine Aristokratenfinger, aber welche Feinheit des Gemüts spricht daraus, wie sie das kostbare Tuch anfassen!



Abb. 20. Die heilige Veronica mit dem Schweißtuche. Kupferstich.

Im folgenden Jahre griff Dürer dasselbe Ding ganz anders an. Er malte den von vorn gesehenen Kopf auf eine kleine Holztafel von knapp 20 cm Höhe (jetzt in der Bremer Kunsthalle) und ließ das Ganze als Schweißtuch nur dadurch erkennen, daß

er auf dem Gewand unter der Mitte des Halsausschnittes die Abkürzung von Jesus Christus spiegelbildlich gab. Diesmal ist der Typus nicht so ausgesprochen germanisch, eher etwas orientalisch, der Ausdruck nicht von der aktiven Gewalt, sondern frei, im Gleichgewicht zwischen Schmerz und Heiterkeit, rein, gütig und überlegen gegenüber jedermann; es liegen aber genau dieselben Maße zugrunde wie 1513.

Aus den nächsten Jahren fehlen ausgeführte Christusköpfe Dürers. 1516 arbeitete er einen Kruzifixholzschnitt und umrahmte das zum soundsovielten Male wieder ganz neu gesehene Kreuz an drei Seiten, unten mit Rebengerank und seitlich mit Engeln, die die vier Marterwerkzeuge halten: Säule, Rute und Geißel, Essigschwamm, Lanze. Der Kopf Christi — ja wenn einer statt des Karfreitagsmarterzeugs das Schweißtuch der Veronica sehen könnte, die vera icon (wahres Bild) des Heilandes! Und rasch riß er es auf die Platte (Abb. 21): in einer unteren kleinen Wolkenetage schweben ruhig wieder jene Engel, in der bewegteren und größeren darüber jagt mit weiten Flügelschwüngen und breit wehendem Untergewand ein jüngerer Engel daher und hält in den erhobenen Händen das flatternde Schweißtuch; er hat die wahre Beute! Ob Dürer nicht einmal einsam dem Zuge der Wolken nachgesehen hat, bis ihm die Hand nach dem Griffel zuckte: könnte ich es doch von dort herunterreißen, das Bild des Herrn!

Es war eine nie zu stillende Sehnsucht. Dürer konnte allerlei Individuelles ausscheiden, er konnte sich auf die ebenmäßigsten Grundverhältnisse festlegen, er konnte versuchen, den leidenden, das Beste habenden und gebenden Ausdruck an sich im Spiegel zu studieren, immer noch blieb ein Spielraum für die Bildung des Christuskopfes. Und doch hat Dürer mit all dem ernsten Bemühen wenigstens einen Typus geschaffen, und dieser Typus ist seit seinen Tagen für die gemeine deutsche Vorstellung unzertrennlich von Christus und klingt bei Thorwaldsen, ja sogar bei Klinger weiter. War das nicht mehr als ein Porträt?

Auf seiner Reise in den Niederlanden vertrieb sich Dürer Anfang 1521 die Wintertage, an denen er sonst nichts unternehmen konnte, damit, Christusköpfe zu malen. Er schrieb in sein Reisetagebuch: „Ich hab ein gutes Veronicaangesicht von Ölfarben gemacht, das ist zwölf Gulden wert . . . danach hab ich St. Veronica



Abb. 21. Der Engel mit dem Schweißtuch
Radierung.

von Ölfarben gemalt, ist besser dann das vorig." Noch nach Dürers Tode ging aus seiner Werkstatt ein sehr großer Christuskopf-holzschnitt hervor.

O Haupt voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn!
O Haupt zu Spott gebunden
Mit einer Dornenkron!
O Haupt sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr und Zier,
Jetzt aber hoch schimpfieret:
Gegrüßet seist du mir!

Für den Kaiser.

In denselben Jahren 1512 bis 1514, in denen Dürer den Kupferstich durch Feinheit der Ausführung und Gewalt des Inhalts zu dem Höchsten steigerte, was in dieser Technik überhaupt geschaffen worden ist, hat er auch das großartigste Werk bearbeitet, das je in Holz geschnitten worden ist, und zwar im Auftrag Kaiser Maximilians I.

Wir sprechen heute über Maximilians politische Erfolge ziemlich kühl. Wir hören auch aus Dürers eigenem Munde, daß man 1507 in Venedig über diesen König spottete. Das damalige deutsche Volk aber hat an ihm gehangen, hat den Ritter und Jäger in ihm geliebt, von dem Freier gesungen und hat ihm für seine Teilnahme an der Wissenschaft und Kunst der Zeit und für seine Förderung des deutschen Kriegswesens, namentlich der Artillerie und der Landsknechte, Dank gewußt. Maximilian selbst fühlte sich als Sieger in mancher Schlacht den großen altrömischen Kaisern ebenbürtig. In Deutschland konnte ihm kein Senat einen Triumphzug auf das Kapitol bewilligen und einen Triumphbogen bauen, aber die Römer hatten nicht drucken können, bildliche Darstellungen für alles Volk vervielfältigen, worin eben Maximilians Zeit erstaunliche Fortschritte machte. Und so kam er darauf, nicht nur seine Kriegs- und Brautfahrten in Versepen mit Bildern, sondern auch seinen „Triumph" in Holzschnitten für die Deutschen darstellen zu lassen. Und zwar sollte ein großer aus vielen Stöcken bestehender Holzschnitt den dreitorigen Triumphbogen zeigen und ein entsprechend langstreifiger den darauf zu sich bewegenden Triumphzug des Kaisers. Für beide Arbeiten wurde an erster Stelle Dürers Teilnahme gewonnen, die Ehrenpforte seiner Leitung anvertraut und von dem Zuge der Wagen des Kaisers ihm aufgetragen. Alles Gegenständliche wurde von den humanistischen und geschichtskundigen Beratern des Kaisers genau festgestellt

Kaiser Max hat einen vollständigen Abzug der Ehrenpforte nie zu sehen bekommen; als er 1519 starb, waren die 92 Holzstockzeichnungen, die Dürer bis 1515 dafür entworfen und z. T. eigenhändig ausgeführt hatte, noch nicht alle geschnitten. Auch heute, wo von den alten Stöcken neue Abdrücke genommen worden sind, ist es nicht ganz leicht, sich das Ganze richtig vorzustellen. Im Münchener Kupferstichkabinett z. B. hängt zwar das vollständig zusammengestellte Werk aufgezogen, aber über einer hohen Tür, so daß von den Einzelheiten nichts und das Ganze nicht richtig wahrzunehmen ist. Dürer hat aber durch die genaueste Beobachtung der Perspektive dafür gesorgt, daß das Riesenwerk, wenig über dem Fußboden an eine kleinere Wand gehängt, sowohl im Ganzen, wenn man einige Schritte zurücktritt, wie in der Unmenge der Einzelheiten, wenn man sich dicht davorstellt, aufs beste erfaßt werden kann.

Die Form eines römischen Triumphbogens ist ins Deutsch-Düreriſche von etwa 1514 übersetzt; d. h. der ganze Anblick ist höher geworden, die Durchgänge schlanker, und Architektur und Ornamentik verarbeiten die wichtigsten Renaissancemotive gründlich und frei, indem sie sie organisch und reich beleben. So weit wie möglich ist das Prinzip der Flächenkunst durchgeführt, weil die einseitige Ansicht ganz mit Bildern und Sprüchen bedeckt werden mußte; man darf also nicht fragen, wie sich diese Ehrenpforte von der Seite oder auf der Rückseite ausgenommen habe.

Vier Hauptinschriften weisen auf den Hauptinhalt der Einzeldarstellungen hin. Über dem mittleren höchsten Durchgang Maximilians Stammbaum mit vielen Personen und Wappen und dem thronenden Herrscher selbst. Über den beiden Seitentoren je zwölf Tafeln mit den Kriegstaten des Kaisers und beschreibenden Versen darunter; achtzehn von diesen Stücken stellen kämpfende oder im Felde stehende Heere dar. Über und seitlich von den linken zwölf Tafeln römische Kaiser von Cäsar bis Siegmund, entsprechend rechts berühmte Verwandte Maximilians, fast alle zu Gruppen von drei zusammengefaßt. Auf den beiden Randtürmen schließlich elf Genredarstellungen, Typen aus dem Leben des Kaisers, z. B. Maximilian der Jäger, der Turnierende, der Bauherr usw. Große und kleine Säulen von einer Art, die Dürer Störche nannte, gliedern das Ganze; Heilige, Herolde, Bläser, Engel und Tiere, symbolische und naive, beleben es. *Auf der höchsten* Spitze steht die Kaiserkrone, und sie schwebt auch

noch einmal da, wohin die Perspektivenlinien unwillkürlich unsern Blick ziehen: unmittelbar über dem Mitteltor, von einem Trageweibchen gehalten, dessen Oberkörper aus einem Schrein herauswächst, der wieder das Mitteljuwel eines von zwei hockenden Männern gehaltenen Gehänges bildet.

Die Ehrenpforte ist der kostbarste Bilderbogen; man muß sich einen Bänkelsänger davor denken, der die Verse alle heruntersagt und dabei mit seinem Stöckchen von Bild zu Bild, von Porträt zu Porträt, von Wappen zu Wappen gleitet. In diesem Riesenholzschnitt steckt vielleicht der größte Kleinfleiß, der je auf ein Kunstwerk verwandt worden ist. Und trotz ihres Haufenwerks ist die Ehrenpforte als Einheit erträglich. Der noch umfangreichere Triumphzug ist das nicht.

Den Triumphzug haben verschiedene Künstler erfunden und ausgeführt, unter ihnen Dürer nur den Wagen, auf dem König Max und Maria von Burgund stehen. Durch Feinfühligkeit der Zeichnung, Ruhe des Eindrucks und dabei Schwung der sich bäumenden vier Rosse übertrifft Dürers Wagen alle übrigen Teile des Zuges. Dürer war freilich nicht beglückt von diesem Stücke seiner Hand unmittelbar neben der Kunst anderer: nach Jahren entschloß er sich, den Wagen des Kaisers noch einmal vorzunehmen. Diesmal lieferte Pirkheimer eine reiche allegorische Unterlage; letzte künstlerische Winke gab vielleicht der Einzug Karls V. in Antwerpen, den Dürer 1521 mit ansah. 1522 erschien das gemeinsame Werk der Freunde — gleichzeitig wurde das Bild von Gesellen Dürers im Nürnberger Ratssaal groß an die Wand gemalt —, dem Andenken des Kaisers gewidmet, unter dessen Zepter sie die längste Zeit gelebt hatten und dessen Huld ihnen zuteil geworden war: der sogenannte große Triumphwagen.

Noch eine ganz persönliche Arbeit hat Dürer 1515 für Kaiser Maximilian ausgeführt. Wenn der Deutsche beim Nachdenken zufällig einen Stift in der Hand und ein Papier vor sich hat, so treten oft genug Augenblicke ein, wo er den Stift auf dem Papier ansetzt und wandern läßt, in den einfachsten rhythmischen Figuren, in Krakeln und Schnörkeln, er macht Gesichter und skizziert, wenn es hoch kommt, die Dinge dazwischen, um die sich sein Nachdenken dreht. Das wertvollste Ereignis dieser Art liegt in den Randzeichnungen vor, die Dürer mit der Feder, abwechselnd mit karminroter, mit olivengrüner und mit violetter Tinte, auf einige vierzig Pergamentblätter eines für Kaiser Max gedruckten Gebetbuches

arbeitete. Andere Künstler hatten andere Teile davon übernommen, darunter Lukas Cranach in Wittenberg. Gebetbücher, schön geschrieben und in ähnlicher Weise farbig verziert, gehörten seit Jahrhunderten zu dem künstlerischen Hausbesitz vornehmer Familien.

Sonntagsstille steigt in einem auf, wenn man an einem Fenster des Handschriftenzimmers der Münchener Hof- und Staatsbibliothek in dem Pergamentband blättern darf, der auf 45 Seiten des Gebetbuches Randzeichnungen von Dürers Hand enthält. Man glaubt die eben eingetauchte Feder in Dürers großer, schöner Hand auf dem weichen Pergament ruhig arbeiten zu sehen, sein Auge und Gemüt konzentriert, etwas für die geheimsten Stunden seines Kaisers zu machen; wie sein Hieronymus hat der Meister hier selber über der Arbeit gesessen. Domine deus beginnt ein Gebet mitten auf der ersten von Dürer zu schmückenden Seite. Wie in der Jenaer Liederhandschrift und in hundert andern deutschen Prachthandschriften des späten Mittelalters die verzierenden Randschnörkel von den Hauptinitialen ausgehen, so beginnt auch Dürer, nachdem er mit der Feder ein Rechteck um den Text gezogen hat, bei dem D: hier legt er ein Aststück an. Aus dem läßt er es sich nun zweigen und ranken nach oben und unten, oben wird ein Pfeifer hineingesetzt, unten darf ein Affe herumklettern, zwischen ihnen Blumen und Früchte mit pickenden Vögeln, an den Enden loses Geringel, ganz unten ein kleiner Singvogel drin. So füllt er auf dem ersten Blatte eine Seite des Randes mit einer noch zaghaften, sehr zarten Federzeichnung, die sich wie ein leichter, leiser Traum neben dem Cantus Firmus des Gebetstextes einstellt. Schon auf der dritten Seite sind Zuversicht und Lust stark genug, beide Seitenränder zu ergreifen, vom achten Blatte an wird auch der untere Rand einbezogen, zunächst allerdings nur mit zwei weiten Schnörkeln, auf dem vierzehnten Blatt läuft die Rahmenzeichnung zum erstenmal ringsherum, und das wird dann die Regel; man sieht deutlich, wie Dürer auch in diese Aufgabe hineinwächst.

Bei Gebeten an bestimmte Heilige war es gegeben, diese selber darzustellen: Barbara, Sebastian, Apollonia, Matthias, Andreas, Maximilian, Ambrosius, zweimal Georg erscheinen auf neun Rändern, auf einem Aste oder auf einer tellerartigen großen Blume stehend. Aber auch sonst ist Dürers Phantasie nicht verlegen, im Gegenteil sprießt es ihm nur so zu, Natursymbolik des

späten Mittelalters, scherzhafte Anspielungen, religiös und sittlich gemeinte Gebilde. Und das Rankenwerk — so leicht es sich das eine Mal gibt, wo Dürer etwa in einer halb leeren Zeile eine breite Wellenlinie ansetzt und, auf dem Rande angelangt, die Feder nur noch in einem leicht geschürzten Schnörkel tummelt — steigert sich schließlich zu großen, erfüllten Formen von ewiger Schönheit. Manchmal sind die Randflächen gleichmäßig mit Zeichnungen bedeckt, ein dicht und leicht geflochtener Rahmen, manchmal sind wenige Stellen stark betont, stets im angenehmen Gegengewicht zueinander, trotz scheinbar freiester Verteilung. Betrachten wir wenigstens noch eines der Blätter genauer nach unserer Abbildung (22),. die freilich von der Zartheit der Dürerschen violetten Zeichnung nur einen schwachen Begriff gibt.

Der Text der Seite preist Gott. An Gebete dieses Inhalts schließt sich auf den fünf letzten Zeilen ein Hymnus an: Den Erde, Meer und Lüfte (Quem terra, pontus, ethera) anbeten, ehren, rühmen usw. Dürer beginnt auch hier, indem er an das Q ein Stückchen Stamm anlegt. Astknoten bezeichnen etwa sein mittleres Drittel, das der Höhe des Q entspricht, wurzelartige Ausläufe das obere und das untere Ende. Von dem oberen Knoten aus wird nun ein Zweig in leichter Schwingung auf den Rand hinaus und nach oben geführt und mit eryngiumartigen Blatt- und Blütenwerk versehen. An einer kahleren Stelle des Zweiges läßt sich etwas anhängen — und nun beginnt Dürers Verhältnis zum Text zu arbeiten. Die religiöse Grundnatur des Textes hat ihn an „Ritter, Tod und Teufel" erinnert: an den Zweig hänge sich mit einem dicken Stachelschwanze der Teufel; durch diese Gestalt wird der Raum für einen zweiten, nach unten gehenden Zweig erledigt. Der sich anschließende untere, bildförmigste Rand nimmt den Ritter und den Tod auf, die hier in die Breite gelockert werden müssen, also in schnellerem Laufe darzustellen sind, wodurch das Pferd niedriger und auch der Reiter nicht zu hoch wird. Den vollen Ernst einer Hauptsache wie auf dem Stich hat die Szene hier nicht und soll sie auch nicht haben, sie hat bloß den Gedanken anzudeuten, darum wird auch die Landschaft nur ganz leicht behandelt. So sind der untere Rand und der größere Teil des linken Randes mit drei Hauptakzenten in verhältnismäßig ausführlicher Zeichnung bedeckt; nun heißt es noch für die schmaleren Ränder oben und rechts eine Fortsetzung finden. Dürer stellt zunächst einen rasch in die Höhe


gnouerunt vias meas: qui
bꝰ iuraui in ira mea: si introi
bunt in requiem meam Aue.
Gloria patri et filio: ꝛ spiritui
sancto. Sicut erat in principio
et nunc et semper: et in secula
seculorum amen. Dominus
tecum. Aue maria gratia ple
na dominus tecū. Hymnus.
Vem terra pontus ethe
ra: colunt adorant pre
dicant: trinā regentem machi
nam: claustrū Marie baiulat
Cui luna sol et omnia deserui

Abb. 22. Randzeichnung im Gebetbuch Kaiser Maximilians.
Federzeichnung.

führenden Storch in das Gerank oberhalb des Teufels und läßt nun die Feder rechtsherum in reinem Liniengerinnsel weiterspazieren, doch vielleicht so, daß er zuerst die noch fehlenden Nebenakzente hinzufügt, den Löwen oben und die Fratze rechts und erst dann die Zwischenräume, die übriggeblieben sind, mit feinen Schnörkeln *ausfüllt*, in denen der herrlichste Formentrieb walten darf — man

zeichne nur einmal den Schnörkel oben rechts nach! So sind Geschmacks- und Gemütsbedürfnis zu vollem Rechte gekommen.

Wir wollen nicht behaupten, daß Dürer die Feder genau in der Reihenfolge geführt habe, wie wir angegeben haben; aber innerlich ist diese Randzeichnung in der Hauptsache so entstanden. Vieles scheint Dürer aus freier Hand sofort in das Gebetbuch hinein geschaffen zu haben, so unmittelbar wirkt die Zeichnung. Nur für ganz weniges lassen sich (im Dresdener Skizzenbuch) kleine leichte Vorzeichnungen nachweisen: für den Arzt, der die Flasche besieht, eine von Dürer sonst wohl nie dargestellte Figur, und für den heiligen Maximilian, den er hier besonders behutsam vornehmen mochte. Anderes war ihm aus frühester Jugend oder von später her geläufig: der Säufer auf dem Weinfaß (Männerbad), der kämpfende Michael, Herkules und die stymphalischen Vögel, der Johannes auf Pathmos schreibend (Apokalypsentitel von 1511), der harfende David (Allerheiligenbild), die Dreieinigkeit, das Schweißtuch von Engeln gehalten und allerlei Säulenwerk: er brauchte nur den verborgenen Schatz seines Herzens auszuschütten und die Liebe, mit der er ihn hegte, nun noch Ranken darum treiben zu lassen.



Abb. 23. Maximilian I. Holzschnitt.

Maximilian lohnte Dürer für alle diese Arbeiten mit einem Jahrgehalt von hundert Gulden aus der Nürnberger Stadtsteuer. 1518 saß er dem Maler ein paar Minuten zu einer Porträtskizze, in der Augsburger Kaiserpfalz hoch oben in einem kleinen Stübchen. Das Blatt ist erhalten; Dürer arbeitete nach ihm mehrere Ölbildnisse und Holzschnittporträts (Abb. 23) des von ihm hoch verehrten Herrn.

Der Weg zur Reife.

Dürer war zeitlebens dem sichtbaren Gegenstand ergeben. Er konterfeite, so treu er konnte, Menschen, Tiere, Pflanzen, Häuser usw. Dabei wurde sein Auge immer schärfer, seine Hand immer folgsamer. Er wußte auch, daß man nicht zweimal dieselbe Sache gleich gut darstellen kann. Unter seinen Künstlergedanken finden sich die Sätze: „Unser Werk will allweg eins vom andern unterschieden sein, das mögen wir nicht fürkummen [zuvorkommen, vermeiden]. Wir sehen, so wir zween Drück von eim gestochen Kupfer drucken oder zwei Bild [Erzfiguren] in ein Model gießen, daß man sie voneinander kennt." Unter den von ihm gezeichneten und aquarellierten Blättern, die sich erhalten haben, sind besonders zwischen 1500 und 1515 die erstaunlichsten Naturstücke, so daß man an die Treue eines ausgezeichneten, großen photographischen Apparates erinnert wird, z. B. eine Rinderschnauze, einmal von vorn und einmal von der Seite, von der man unwillkürlich die Finger zurückhält, um sich nicht an dem Tierschweiß klebrig zu machen. Wiederholt schrieb Dürer den Gedanken nieder: „Es ist auch eine große Kunst, welcher in groben bäurischen Dingen ein rechten Gewalt und Kunst kann anzeigen und recht brauchen", und fügte gelegentlich hinzu: „dies Red werden die rechten Meister vernehmen, das ich wohrsag, daß ein ander eins mindern Verstands in einem schönen Werk nit das tut, das der ander im schlechten tut [er meint: eine Madonna von einem geringeren Maler ist künstlerisch weniger wert als eine Kuh von einem besseren]. Doraus kummt, daß mäncher in eim Tag mit der Feder etwas auf ein Papier reißt, ist künstlicher als ein andrer, der ein Johr an seinem Werk mit Fleiß macht." So eng schienen ihm Genialität und vorzüglicher Naturalismus zusammenzuhängen.

In solcher Stimmung und Überzeugung zeichnete er seine Dudelsackpfeifer und Bauernpaare und stach sie in Kupfer. Wir besitzen drei Bauernpaare von Dürer, aus den Jahren 1494 (?), 1514 und 1519. Auf dem ältesten Stich steht sie im Profil; Haartracht und Armhaltung zeigen das Bemühen, etwas Besseres als eine Bäuerin sein zu wollen, aber die breite Bein- und parallele Fußstellung straft das Lügen. Er ist ganz Bauer, erhebt die Rechte und schreit das Weib an, seine bewegte Haltung sucht sie aus ihrem künstlichen Phlegma zur Bauernlustbarkeit mitzureißen. Eine dünne Zeichnung mit großen leeren Flächen; spätgotische Fältelungen, Proportionsfehler. 1514 ist etwa fünfzigmal so viel gesehen. Und das auf einem kühnen Augenblicksbild: das Paar ist mitten im ausgelassenen Tanz. Er, von hinten, schreit und springt, wirft den linken Arm in die Höhe, schleudert mit dem rechten sie an der Hand herum; sie, schräg von vorn, stampft halbgeduckt, bereit mit dem Beschauer zu äugeln. Von irgendwelcher gotischen Art, die Falten zu geben, ist nichts mehr da. Ihr Mieder, Rock und Schürze zeigen drei sich abstufend dünnere Stoffe; auf dem realistisch höchst reichen Blatte — die prächtigen Falten ihrer Schuhe und seiner Socken um die Knöchel! — spielt das Licht die erste Rolle: es trifft nur wenige Stellen voll und ist in vielfacher feiner Abtönung über das Blatt verteilt. Von dieser fast malerisch schattierenden Weise ist Dürer 1519 wieder zu einer mehr zeichnenden zurückgekehrt (Abb. 24). Auch diesmal ist noch bedeutend mehr gesehen als 1514, namentlich in dem Gesicht der Bauern, aus dessen Mund man die zum hundertstenmal müde gerufenen Worte: „Kauft Eier!“ stöhnen zu hören glaubt. Andrerseits ist aber jetzt die Zeichnung durch eine groß-



Abb. 24. „Kauft Eier!“ Kupferstich.

zügige Gegenüberstellung von Licht und Schatten vereinfacht, wodurch sie an Plastik gewonnen hat. Einige kurze Perspektivenlinien helfen den Blickpunkt vor den Augen des Bauern nehmen. Mit 43 und nochmals mit 48 Jahren zaudert Dürer nicht, sich genau dieselbe Genreaufgabe zu stellen, mit der er sich mit 23 abgegeben hatte. Naturalismus ist die Losung aller drei Blätter; das erstemal ist er jugendlich unvollkommen, mit unwillkürlichen Reminiszenzen aus dem Stil des Jahrhunderts, das zweitemal höchst vollkommen und realistisch, das drittemal reißt er die großen Helligkeitsgegensätze und die intimsten Ausdrucksspuren aus der Natur heraus.

So sehr Dürer der Wirklichkeit verpflichtet war, so machte ihn doch erst seine Phantasie zum großen Künstler. Von den Gestalten der Apokalypse gehen nur wenige auf Studien zurück, die meisten sind aus dem Kopfe gezeichnet, in ihnen kommen also Formen zum Vorschein, die der junge Dürer nur mit dem inneren Auge sah. „Ein guter Maler ist inwendig voller Figur," hat Dürer einmal gesagt, „und ob's möglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen." Geschickte Hand und Phantasie galten ihm für die Hauptbedingungen, um zu der Kunst des Malens zu kommen. „Wer sich darzu nit geschickt findt, der untersteh sich der nicht. Dann es will kummen von den öberen Eingießungen." Der Punkt, wo seine Gewissenhaftigkeit gegenüber objektiven Unterlagen und seine subjektive Gestaltungsfruchtbarkeit am gewaltigsten miteinander rangen, war die Frage nach der Schönheit. Sie war für ihn auch nach jenem Paradiesstich von 1504 nicht zur Ruhe gekommen. Freilich der Glaube an eine einzige schönste Menschenform entschwand ihm; nur Gott kenne sie, äußerte er wohl später. Er machte die Erfahrung, daß sein eignes Schönheitsideal wechselte, und erkannte überhaupt, „daß etlich Gestalten der Menschen zu einer Zeit mehr geliebt und gelobt werden dann zu der andern Zeit". Nahm er doch nun auch Körperunterschiede der Rassen mit Interesse wahr. „Es ist zu merken, daß Unterschied ist in der Art des Leibs zwischen den Weißen und Mohren. Es mag in der Maß auch viel Hübschs von ihn genommen werden, wiewol ihre Angesicht gar selten hübsch sind, desgleichen ihre Bein unter den Knieen, desgleichen ihre Händ, sind grobhäutig. Aber ihre Leib bis auf die Spaltung des Mannes und ihre Arm hab ich etlich über die Maß wolgestaltet gesehen."

„Was die Schönheit sei, weiß ich nicht," bekennt er schließlich resigniert und demütig. Nur an drei Auslesegedanken hält er noch fest. 1. Unschön sind Gebrechen, z. B. ist Hinken unnütz und unschön. „So viel der Gebrechlichkeit ausgeschlossen wird, so viel bleibt der Schöne dest mehr im Werk." 2. „Vergleichliche Ding [d. h. harmonische Erscheinungen, deren Teile sich zueinander und zum Ganzen fügen] achtet man hübsch." Und schließlich, worauf auch Kant hinausgekommen ist: „Was zu den menschlichen Zeiten von dem meisten Teil schön geachtet wird, des soll wir uns fleißen zu machen."

Goethe hat einmal gesagt: „Das Genie hat Stunden genug, in denen es ein Bedürfnis fühlt, durch den Gedanken über die Erfahrung, ja, wenn man will, über sich selbst erhoben zu werden. Dann nähert es sich gern dem Theoretiker, von dem es die Verkürzung seines Wegs, die Erleichterung der Behandlung in jedem Sinne erwarten darf." Der künstlerisch geniale Dürer wurde selbst der gründlichste damalige Theoretiker seiner Kunst. Die Theorie war sein künstlerisches Gewissen, das er bei seinem allgemeinen Trieb zur Gewissenhaftigkeit fortwährend schärfte und als Spiegel und Brücke benutzte. Und was er sich selbst klarmachte, sollte anderen zugute kommen. 1513 war er darüber, ein großes Lehrbuch der Malerei zu schreiben. Proportions- und Perspektivenlehre sollten seine Hauptgegenstände sein. Viele Proportionszeichnungen von damals zeigen, wie sich seine Theorie in den letzten zehn Jahren verschoben hatte. Er schlug jetzt keine Kreisbogen mehr und zeichnete nicht mehr Quadrate und Rechtecke für den Umriß des Idealkörpers, sondern gründete die Konstruktion verschiedener Muster nur auf die Längeneinteilung des kerzengerade stehenden Körpers und leitete die veränderten Erscheinungen des bewegten Körpers ausführlich daraus ab. Den Plan eines Gesamtwerkes über die Malkunst ließ er aber fallen; nach Jahren griff er als das Notwendigste zuerst die technische Seite der Sache heraus. 1525 erschien seine „Unterweisung" der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, ebnen und ganzen Korporen." Das Werk sollte nicht allein den Malern dienen, sondern auch „Goldschmieden, Bildhauern, Steinmetzen, Schreinern und allen den, so sich der Maß gebrauchen." Es lehrt messen und genau sehen, Denkmäler entwerfen und nach der Natur allerlei, besonders Köpfe, mit Hilfsinstrumenten durchzeichnen usw. Auf der „Melancholie" liegt vor dem Engel der Messung Schreinerwerkzeug, in



Abb. 25. Der Porträtdurchzeichner.
Kupferstich.

diesem Buche klingt die Beschreibung der Herstellung des Zeichenhilfsgerätes wie von einem verständigen Tischler verfaßt. Von den Abbildungen, die den Text unterstützen, bringen wir eine (25). Die Herstellung des Zeichentisches auf ihr wird von Dürer genau beschrieben; am Ende fügt er hinzu: „Sölichs ist gut all denen, die jemand wollen abkonterfeten und die ihrer Sach nit gewiß sind. So du dann dermaßen einen wilt abmachen, so lein [lehn] ihm das Haupt an, auf daß er stet unverruckt halt, bis daß du alle Notstrich tuest. So das geschehen ist, dann magst du dich der Farben gebrauchen. Aber du mußt ein stet Licht suchen."

1527 erschienen als zweites Lehrbuch Dürers, dem Herzog Ferdinand von Österreich gewidmet, „Etliche Vnderricht zu Befestigung der Stett, Schloß und Flecken". Zehn Jahre läßt sich sein Interesse für diesen Zweig der Technik zurückverfolgen, der damals dem bildenden Künstler nicht so fern lag, man denke an Lionardo und Benvenuto Cellini.

1528 wurde Dürers größtes theoretisches Werk gedruckt, die „vier Bücher von menschlicher Proportion", Pirkheimer gewidmet,

wie das Werk über die Messung. Hier mündeten, von der Perspektive abgesehen, die besten Studien vieler Jahre. Dürer starb über der Drucklegung. Wenn er vor Jahren für seine Malgesellen aufschrieb: „Wer da Rat in den Künsten nimmt, der nehm ihn von einem, der solcher Ding verständig sei und das mit der Hand anzeigt", so hat er sich eben als einen solchen Doppelmeister in seinen letzten Jahren durch schriftstellerische und Kunstwerke erhaben bewährt.

Klinger bestätigt uns Lebenden durch Wort und Werke Goethes Satz: „Wer sich zu der Idee von der bedeutenden und schönen menschlichen Form emporgehoben hat, wird alles übrige bedeutend und schön hervorbringen." Man könnte das als Motto über Dürers Vorzeichnungen für Kunsthandwerker schreiben. Er zeichnete Glasfenstergemälde vor, entwarf Glasflaschenformen, zeichnete den Goldschmieden Pokale, einem Hausbesitzer eine Innenwanddekoration, lieferte die Entwürfe zu Wandgemälden für den großen Nürnberger Ratssaal, stach oft Wappen in Kupfer, arbeitete im Auftrag von Astronomen Sternkarten usw. usw. Alles tüchtig, würdig, vortrefflich.

Will man sich neben dieser Entfaltung in die Breite Dürers Entwicklung zur Reife durch eine Periodisierung klarmachen, so geht man am sichersten von seinen großen Reisen aus. Sie fallen in die Jahre 1490—1494, 1505—1507, 1520—1521. Jede dieser drei Reisen dehnte sein Inneres aus, erregte die größten neuen Wünsche. Alle drei verführten ihn zunächst eine Zeitlang zur Hingabe an die Schönheiten der italienischen Renaissance, am anhaltendsten die erste, am heftigsten die zweite, am wenigsten die dritte, die niederländische. Die Renaissanceeinwirkung wird das erstemal ganz langsam in kleinen Dosen verarbeitet, das zweitemal energischer und rascher, bedeutet das drittemal überhaupt nur ein gelegentliches Mitgehen. Jedesmal macht sie schließlich einer größeren, wahreren eignen Kunst Platz. Dieses Sichimmerwiederfinden und Entwickeln eines eigenen Stiles trotz des durch äußere Harmonie bestrickenden der italienischen Renaissance ist ein Hauptruhm Dürers und hebt ihn über alle deutschen Zeitgenossen hinaus. Das sieht man recht deutlich, wenn man in dem Gebetbuch des Kaisers von Dürers Randzeichnungen zu denen Cranachs weiterblättert und nun statt eines deutschen Buchschmuckstiles entweder realistischen Hirschszenen, Cranachs Liebhaberei, oder flach und schwach herübergenommenen italienischen Formenmotiven begegnet.

Die niederländische Reise bereitet den Boden für die tiefste Überzeugung von der Einfachheit großer Kunst, auf die Dürer doch schon in den letzten Jahren vor dieser Reise zukam. So gewinnt er in der letzten Periode jene unwillkürlich enorme Größe, die einem z. B. verblüffend entgegentritt, wenn man verloren an den Wänden des ersten Zimmers des Münchner Kupferstichkabinetts spazieren sieht: Handarbeiten von Rembrandt, Mantegna, Fra Bartolomeo und kleineren und neueren, Pettenkofen, Dietz — an der letzten Wand empfängt einen das Großartigste an Wucht und Macht der Handführung und des Anblicks: ein Dürersches Männerporträt. Wir verstehen es, daß erst der Dürer, der so arbeitete, die Natur anzuschauen glaubte und daß er nun auf seine früheren Sachen, wo ihm die Fülle der Einzelheiten die größte Freude gemacht hatte, schmerzlich zurücksah.

Es ist ergreifend, wie Dürer das gereifte Vermögen seines letzten Jahrzehntes noch einmal an den alten teuern Gegenständen zu erproben gedachte. Schon 1515, vielleicht aufatmend nach der Erledigung der kaiserlichen Aufträge, nahm er die Nacht am Ölberg wieder vor (zwei Entwürfe und ein Kupferstich, auf denen Christus in den Vordergrund gerückt ist). Von neuem rang er mit demselben Gegenstand nach je drei Jahren: 1518, 1521, 1524. Als er eben fünfzig Jahre alt geworden war, sah er am 26. Mai 1521 in Antwerpen den Dreifaltigkeitsumgang (Prozession), am 30. Mai den großen Fronleichnamsumgang; in diesen Tagen zeichnete er drei Ausführungen und zwei Ölberge auf je einem halben Bogen in Querformat, zu den ersten vielleicht durch den Anblick der langsam schreitenden Umgänge angeregt. Der Gedanke einer nochmaligen, sechsten Passion trat ihm vor die Seele, er dachte an breite Holzschnitte. Eine von den Ölbergzeichnungen von 1521 ist erhalten: auf ihr ist der Heiland ganz mit ausgebreiteten Armen und mit dem Gesicht auf die Erde hingeworfen. Wenn man einen Tag lang weiter nichts getan hat, als Dürer angesehen und trifft in einem der Handzeichnungsbände auf dieses Blatt, so möchte man das Buch zumachen und weggehen und weinen. 1524 verwarf Dürer aber dieses Motiv doch wieder als künstlerische Feigheit: das Heilandsangesicht sollte nicht verborgen werden. Er griff auf das Motiv der Kupferstichpassion zurück und legte in die Gestalt ein den Kelch mit Schmerzen empfangendes männliches Ja. 1521 ist der Engel ganz ruhig *und verstehend*, ein breiter Nebel zieht vor ihm her. 1524 er-

scheint er plötzlich, wie ein freundlicher heller Genius, blitzartig andeutend: nun ist's da und wird nicht anders. Diese Passionsstudien werden immer gewaltiger, eine Zeitlang tritt auch ein Kreuzigungsgemälde in den Vordergrund des Interesses, ohne je gemalt zu werden. Und von der neugeplanten Holzschnittfolge scheint nur das erste Blatt geschnitten worden zu sein, das Abendmahl (Abb. 26). Kann der Deutsche diesen schlichten Holzschnitt



Abb. 26. Das Abendmahl.
Holzschnitt.

länger betrachten oder Lionardos berühmtes Gemälde? Welches von beiden Bildern ist ihm verständlicher? Welches dient der Sache mehr?

Bei Dürers Aus- und Durchbildung kam bis zuletzt jede Lebensdimension zu ihrem Rechte, gewerbliches Dienen in die Breite, künstlerisches Emporwachsen zum Großen und seelische Vertiefung. Und so bewährt er sich auch eigen, vernünftig und groß, wenn dem Fünfzigjährigen einmal eine ganz neue Aufgabe zuteil wird. Die Verleumdung, nach einem nur durch Beschreibung bekannten Gemälde des Apelles, sollte an eine Wand des Nürnberger Ratssaales gemalt werden und Dürer die Zeichnung dazu

liefern. Das Thema war der Renaissance geläufig: der Richter, von „Unwissenheit“ und „Argwohn“ umgeben, auf ihn von links zukommend der Angeklagte, die „Verleumdung“ samt „Hinterlist“, „Neid“ und „Betrug“, darauf die „Reue“ und endlich die „Wahrheit“. Es gibt an zwanzig berühmte Darstellungen des Gegenstandes, darunter von Botticelli, Mantegna und Raffael. Raffael nimmt die Tiefendimension am energischsten zu Hilfe, das Gefühl der Allegorie verliert man fast ganz bei ihm; er gibt einen bildmäßig gesehenen Vorgang, bei dem sich die von links hinten herantretende nackte Wahrheit wie ein Mädchen aus der Fremde ausnimmt. Dürer betont am entschiedensten den Friescharakter, wie es dem Sinn einer Allegorie gemäß war. Er allein erweitert den Zug bedeutungsvoll um die neue Gruppe „Irrtum“, „Strafe“ und „Eile“ vor der „Reue“, er charakterisiert die allegorischen Figuren für unser Auge am verständlichsten, psychologisch schärfsten und feinsten; er ist nicht imstande, die Wahrheit als ein nacktes Mädchen zu geben, sondern läßt sie zuletzt als eine königliche, bekleidete Frau auftreten, die Sonne in der einen, das Zepter in der andern Hand. Es kann keine Frage sein, daß Dürer hier an Tiefe der Auffassung, aber auch an künstlerischer Vernunft und Reichtum die großen Italiener alle weit übertroffen hat.

Dementsprechend dachte seine Zeit über ihn, dachten auch viele Italiener seiner Zeit. In Venedig und Bologna widerfuhren dem Fünfunddreißigjährigen höchst auszeichnende Ehrungen, nicht minder in den Niederlanden dem Fünfziger. Wie man um Raffael über Dürer dachte, kommt u. a. während Dürers niederländischer Reise zutage, wo ihn ein nach Antwerpen versprengter Schüler Raffaels zu sehen begehrt und porträtieren zu dürfen bittet, um das Bild mit nach Rom zu nehmen.

Daß Dürers Ruhm und Größe die Früchte eines geläuterten Charakters waren, nicht nur eines Genies, dafür wollen wir eine hübsche Erlebnisparallele Goethes und Dürers zitieren. Goethe fährt zu Schiff von Sizilien nach Neapel zurück; gerade als man in eine gefährliche Meeresströmung gerät, tritt Windstille ein und droht Zerschellung an nahen Felsen. Die Weiber liegen auf Deck und schimpfen aufgeregt, Goethe, selbst besorgt, redet ihnen zu, sich des Heilandes auf dem See Tiberias zu getrösten und *Maria an*zurufen und begibt sich dann seekrank und halb betäubt

in seine Kabine, mit dem Bilde aus Merians Kupferbibel von dem Tiberiassee ganz deutlich vor dem inneren Auge. „So bewährt sich die Kraft aller sinnlich sittlichen Eindrücke jedesmal am stärksten,“ fügt der subjektivistisch denkende Erzähler hinzu, „wenn der Mensch ganz auf sich selbst zurückgewiesen ist“. Es tritt Wind ein, man hißt die Segel und entgeht der Gefahr. — Im Hafen von Arnemuyden reißt an Dürers Schiff, dessen Segel schon herabgelassen sind, durch das Herandrängen eines größeren Schiffes das haltende Seil, so daß die wenigen noch darauf befindlichen — die Bemannung ist schon ausgestiegen, Dürer gehörte zu den Leuten, die in einem Gedränge beim Ausgang bis zuletzt warten — in die See treiben. „Do war Angst und Not, dann der Wind war groß und nit mehr dann sechs Personen im Schiff. Do sprach ich zum Schiffmann, er sollt ein Herz fahen und Hoffnung zu Gott haben, und nachdächt, was zu tun wäre. Sagte er, wann er den kleinen Segel kunnt aufziehn usw. Und do die am Land sahn, die sich unser verwegen hätten [uns aufgegeben], wie wir uns behulfen, kamen sie uns zu Hilf, und wir kamen zu Land.“

Dieser getroste Charakter, auf dem so große Kunst wuchs, war von einer wunderbaren Bescheidenheit; vielleicht war sie eine Bedingung seiner Bildsamkeit. Bekannt sind Äußerungen von ihm wie: „Ich selbst schätz meine Kunst ganz klein. Dann ich weiß, was Mangels ich hab.“ Oder: „Ich tu, soviel ich mag, aber mir selbst nit genug.“ Sie erhielt ihn auch bei größtem Kunstverstand naiv im besten Sinne. Von einer goldnen Sonne und einem silbernen Mond aus Mexiko und allerlei mexikanischen Waffen, Gerät, Kleidung, die er in Brüssel sah, konnte er schreiben: „Ich hab aber all mein Lebtag nichts gesehen, das mein Herz also erfreuet hat als diese Ding. Dann ich hab darin gesehen wunderliche künstliche Ding und hab mich verwundert der subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen.“ Das Schönste in dieser Beziehung ist vielleicht eine kurze, leise Bemerkung in seinem Reisetagebuch aus dem April 1521 in Gent. „Und do ich gen Gent kam, do kam zu mir der Dechant [Vorsteher] von den Malern und bracht mit ihm die Vordersten mit in der Malerei, erboten mir groß Ehr, empfingen mich gar herrlich, boten mir an ihren guten Willen und Dienst, und aßen mit mir zu Nacht. Am Mittwoch frühe fuhrten sie mich auf St. Johannis Turn, do übersah ich die groß wunderbarlich Stadt, darin ich gleich vor

groß angesehen ward. Darnach sah ich" usw. Ist die Verwunderung darüber, als groß zu gelten, je einfältiger ausgedrückt worden? Wenn auf irgend jemand, so treffen auf Dürer die Worte zu:

Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem Mund
Redest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen;
Du nur merkst nicht den Gott, der dir im Busen gebeut,
Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget,
Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.

Die späten Bildnisse.

Der Historiker nennt das deutsche Zeitalter zwischen 1350 und 1750 die Periode des Individualismus. In dieser Periode gibt es zuerst deutsche Porträts; und der erste große deutsche Porträtist war Dürer.

Als den Hauptzweck der Malkunst nächst der Darstellung des Leidens Christi pflegte Dürer zu bezeichnen, daß sie die Gestalt der Menschen nach ihrem Ableben bewahre. Wir begegnen gemalten und gezeichneten Porträts von ihm entlang seiner ganzen vierzigjährigen Künstlerlaufbahn, verhältnismäßig wenigen zwischen seinem dreißigsten und siebenundvierzigsten Jahr. Als er 1518 zum Reichstag in Augsburg war und ihm dort Kaiser und Fürsten zu Porträtskizzen saßen, brach das reichste und größte Jahrzehnt seiner Bildnismalerei an. Zunächst gibt er da die Köpfe noch nicht groß; auf den Maximilianporträts von 1519, auf dem ersten Porträtstich des Kardinals und Kurfürsten Albrecht von Mainz und auf dem Bildnis des reichen Jakob Fugger ist die Kopfhöhe nur gleich einem Viertel der Bildhöhe. Auf dem zweiten Maxholzschnitt, noch von 1519 (Abb. 24), mißt der Kopf zum erstenmal in dieser Periode ein Drittel der Schnitthöhe. Etwa die Hälfte der Bildfläche macht er dann aus auf all den großen Porträts zwischen 1522 und 1526. Mit dieser näheren und ausschließlicheren Einstellung auf den Kopf des Darzustellenden geht teilweise eine zunehmende Großzügigkeit der Ausführung Hand in Hand. Sie erreicht ihren Gipfel auf dem zweiten Albrecht- und dem Pirkheimerstich und dem Bildnis Muffels. Dürer hat sich auf der niederländischen Reise im Porträtieren in großartiger Weise geübt. Sein Tagebuch verzeichnet von Anfang August 1520 bis Anfang Juli 1521 hundertzwanzig Contrafetungen, allerdings nur zum kleinsten Teil mit Ölfarben ausgeführt, meist mit Kohle, Kreide oder dem Stift gemacht, vereinzelt auch mit



Abb. 27. Pirkheimer.
Ölgemälde.

einem schwarzen und einem weißen Pinsel auf getöntem Grunde. Es verlohnt sich, unter den stolzen Resten der in die Hunderte gehenden Bildnisse aus Dürers letztem Jahrzehnt etwas Umschau zu halten.

Um zunächst von Ölbildern zu sprechen: da sind z. B. drei herrliche Porträts von Nürnberger Ratsherrn erhalten. Am bekanntesten ist der jugendlich greisende Herr Hieronymus Holzschuher (1526 gemalt, im Berliner Museum): sein Anblick wirkt auf uns wie ein Trunk edlen Weins. Man erinnere sich bei dem Bilde, daß Dürer dem Dargestellten „ein übergroß Horn" aus den Niederlanden mitbrachte. Auch Herr Jakob Muffel war unter den Dürer zunächst stehenden Nürnberger Patriziern, die er 1521 mit einem Geschenk aus den Niederlanden verehrte. Das Bild Muffels im Berliner Museum hat Dürer wohl erst nach dem Tode des Dargestellten fertiggemacht. Muffel starb 1526, und das Bild läßt die Einzeldurchführung gegenüber dem fast gleichzeitigen Holzschuherporträt zu auffällig vermissen, freilich nicht die malerische Ausführung: es wirkt noch größer als der Holzschuher und ist in künstlerischer Beziehung dem Agnesbild von 1507 verwandt. Als Gemütsentsprechung aber zu dem Agnesbild aus dem Heimkehrjahre 1521 ist das Porträt Pirkheimers zu bezeichnen (Abb. 27), in der Pradogalerie.

Soviel wir wissen, hat Pirkheimer nach Dürers Tode am tiefsten um den Freund getrauert. Dürer achtete den nur ein Jahr Älteren fast wie einen Vater, sagte ihm aber auch ungescheut die lustigsten und derbsten Dinge ins Gesicht; die beiden waren wirkliche Busenfreunde. Den bis zum Zynismus ausgelassenen, *lachenden, auf* sein Griechisch stolzen Lebeherrn zeigt eine flüchtige



Abb. 28. Varnbühler.
Holzschnitt.

Profilskizze von Dürers Hand in einer Braunschweiger Sammlung. Den vom Podagra geplagten, in die Altersverdrießlichkeit hineingeratenden Pirkheimer sehen wir auf dem Kupferstich von 1524. Man verjünge diesen Kopf um einige Jahre, bis zum Einundfünfziger, der sich noch in voller Gesundheit seiner Kraftnatur erfreut, nehme ihn etwas mehr von vorn und stülpe ihm das „groß Barett“ auf, das Dürer dem Freunde als Hauptgeschenk aus den Niederlanden mitbrachte, und man hat das Madrider Bild. Uns sind Epigramme von Zeitgenossen auf den Kupferstich wie auf das Ölgemälde erhalten. Die auf das Gemälde reden von Pirkheimer als dem neuen Xenophon — der Athener führte Truppen durch gebirgiges Feindesland und beschrieb dann diesen Zug als Historiker, dieselbe Doppelrolle spielte Pirkheimer bei dem Schweizerkrieg 1499 —, und den Schriftsteller bezeichnet Dürer durch das Röllchen, das der Dargestellte genau so in der Hand hält wie ein anderer Humanist, Eoban Hesse, auf einem Holzschnitt Dürers von 1527. Vor allem aber brachte Dürer in dem Antlitz das zum Ausdruck, was ihm als der Hauptcharakterzug seines Freundes erschien. „Sind gütig mit mir und zürnt nit so bald! Seid sänftmutig als ich! Ihr wollt nit von mir lehren [lernen], ich weiß nit, wie es zugeht,“ hatte er vor Jahren gutmütig tadelnd und scherzend an ihn geschrieben und ihn freundschaftlich ausgelacht „Ihr secht auch wild, sonderlich im Osterjahrmarkt, wenn ihr den Hüpferle tanzt!“

Erst in diesen Jahren nahm Dürer auch seine Druckverfahren für Bildnisse in Gebrauch. Der Holzschnitt, der den kaiserlichen Rat und Protonotar beim Reichskammergericht Ulrich Varnbühler darstellt, einen Freund Pirkheimers und Dürers (Abb. 28), ver-

gegenwärtigt vielleicht am unmittelbarsten Dürers leichte große Art, damals ein Porträt zu zeichnen. Wir besitzen noch die Originalzeichnung nach der Natur dazu, Dürer hat sie in diesem Falle fast ohne jede Änderung auf dem Holzstock nachgezeichnet; doch wirkt das Auge, wohl absichtlich, auf dem Holzschnitt kräftiger, das auf der Zeichnung höchst fein und im Verhältnis zum Gesamteindruck zu zart gearbeitet ist. Die Zeichnung sollte, wo Dürer an Vervielfältigung dachte, nicht das Kunstwerk sein, stellt nur eine möglichst zuverlässige Vorlage dar.

Auch bei mehreren gestochenen Porträts können wir noch Aufnahme und Kunstwerk vergleichen, und dazu kommt bei einigen noch der weitere Vergleich zwischen der naiveren, realistischeren Porträtkunst vor 1522 und der denkmalsmäßigeren, typischeren seit 1522. Wie der gemalte und der gestochene Pirkheimer nicht nur einen Altersunterschied des Dargestellten, sondern auch einen Stilfortschritt des Darstellers erkennen lassen, so auch die beiden Albrechtstiche von 1519 und 1523. Der erste ist, grob gesagt, eine Art Photographie, schräg von vorn, der zweite, größere ein Reliefmonument im Profil. Auf diesem zweiten sogenannten „großen Kardinal" hat Dürer die Nasenwurzel nicht ganz so tief gegeben, wie sie seine Vorzeichnung weist, und den Lippenunterschied gegenüber der Vorlage übertrieben, beides zugunsten einer monumentaleren Wirkung. Noch viel mehr künstlerische Veränderung zeigt der Kupferstich Friedrichs des Weisen gegenüber der Zeichnung dazu. Da stellt Dürer die ganze Gesichtsfläche etwas schräger und nähert sie etwas mehr dem Profil. Den auf der Zeichnung an den Außenrändern flüchtig behandelten Bart führt er sorgfältig aus. Den neben dem Bart zurücklaufenden Hemdkragen deckt er mit dem Pelze zu, um eine Parallele zu vermeiden. Über eine kleine mittlere Stirnlocke zieht er die Mütze ein wenig herunter zugunsten einer einheitlicheren und größeren Wirkung um die Augen.

Alle diese Kupferstichporträts sind Meisterwerke der Auffassung. Das interessanteste von ihnen und das am feinsten gestochene ist vielleicht auch das letzte: Erasmus von Rotterdam (Abb. 29). Dürer verkehrte mit dem berühmten Gelehrten in den Niederlanden und zeichnete ihn zweimal. Die eine Zeichnung ist erhalten, sie ähnelt sehr dem Gemälde, das Holbein von Erasmus gegeben hat. Die andere ist verloren, liegt aber jedenfalls dem Stich von 1526 zugrunde. Ein Porträt als Genrebild! Erasmus,



Abb. 29. Erasmus.
Kupferstich.

von Büchern umgeben, einige Blumen vor sich in einer antiken Vase, schreibt mit den kleinen runden Händen einen seiner tausend Briefe. Dahinter eine Tafel, groß wie sonst nie: an ihrer Stelle haben wir uns in der Originalzeichnung ein Fenster zu denken, das Dürer auf dem gegensinnigen Stiche zu vermeiden wünschte, um nicht das Licht von der ungeschickten Seite auf das Schreiben fallen zu lassen; der Erasmusstich ist in diesem Punkte wie in anderen ein Geschwisterstück zu dem Hieronymus von 1514. Auf der Tafel vier Inschriften: zu oberst lateinisch die Namen des Dargestellten und des Künstlers, dann ein griechischer Satz, darauf die Jahreszahl und als unterer Abschluß das Künstlermonogramm. Der griechische Satz bedeutet: Eine höhere Wissenschaft wird er das Hilfswissen lehren. Wer prägte dieses Wort? Melanchthon, der 1526, als er das Nürnberger Gymnasium eröffnen half, bei Dürer verkehrte und mit dem sich Dürer vertraulich aussprach, den er auch damals in Kupfer stach? Was anders sagt es, als daß die evangelische Theologie sich als Schülerin des Humanismus bekennt, aber sich diesem überlegen erklärt? Syngrammata sind besonders wissenschaftliche Anmerkungen. Man begreift, daß sich der verwöhnte Gelehrtenkönig, das „alte Männiken“, wie ihn Dürer schon 1521 nannte, für ein Bild mit einer so urteilenden Inschrift etwas kühl bedankte.

Die Apostel.

1518 zeichnete Dürer in Augsburg den Kardinal Albrecht, 1518 wurde Luther in Augsburg von dem Kardinal Thomas verhört. 1521 im April wurde Luther unter kaiserlichem Geleit von Worms zurück mainaufwärts geführt, 1521 im Juli zog Dürer, von Antwerpen heimkehrend, mit Weib und Magd mainaufwärts. Gesehen haben sich die beiden nie. Wie stand Dürer zu Luthers Werk? Wir können auf wenige Fragen aus seinem Leben so gut antworten wie auf diese.

Dürer war einer der ernstesten und dankbarsten Anhänger Luthers. Dafür gibt es viele direkte und vornehme Zeugnisse. Wir geben hier zunächst das geheimste und unmittelbarste im Auszug wieder. Auf seiner Reise durch die Niederlande führte Dürer ein Tagebuch, das den Weg, den geselligen Verkehr, die Arbeiten Dürers unterwegs und seine Einnahmen und Ausgaben im nüchternsten Notizenstil verzeichnet. An einer Stelle ragt aus dieser Spreu ein zusammenhängendes Schreiben heraus (vier Druckseiten lang): ein aus tief bekümmertem Herzen aufsteigendes Selbstgespräch und Gebet infolge der soeben eingetroffenen Nachricht, daß Luther bei Eisenach verschwunden sei, wie man sagte verraten, um dem Papst ausgeliefert zu werden. Dürer verkehrte in den Niederlanden viel mit Anhängern Luthers, vielleicht hat er aber vor keinem sein bei dieser Nachricht bis auf den Grund erregtes Herz recht aussprechen können und griff deshalb abends zur Feder und schrieb u. a.: „Lebt er noch oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um daß er gestraft hat das unchristliche Pabsttum, das do strebt wider Christus Freilassung mit seiner großen Beschwerung der menschlichen Gesetz. . . . Und sonderlich ist mir noch das schwerest, daß uns Gott vielleicht noch *unter ihrer falschen* blinden Lehr will lassen bleiben, die doch die

Menschen, die sie Väter nennen, erdichtt und aufgesetzt haben, dardurch uns das göttliche Wort an viel Enden fälschlich ausgelegt wird. . . O Gott, nun hast du mit Menschengesetzen nie kein Volk so größlich beschweret als uns Arme unter dem römischen Stuhl, die wir füglich durch dein Blut erlöst frei Christen sollen sein. O höchster himmlischer Vater, geuß in unser Herz durch deinen Sohn Jesum Christum ein solch Licht, dabei wir erkennen, zu welchen Geboten wir zu halten gebunden sind, auf daß wir die andern Beschwernis mit gutem Gewissen fahren lassen und dir, ewiger himmlischer Vater, mit freiem fröhlichen Herzen dienen mögen. Und so wir diesen Mann verlieren, der do klärer geschrieben hat, dann nie keiner in 140 Jahren gelebt, [Dürer denkt an Wiclef], dem du ein solchen evangelischen Geist geben hast, bitten wir dich, o himmlischer Vater, daß du deinen heiligen Geist wiederum gebest einem andern, der do dein heilige christliche Kirch allenthalben wieder versammel, auf daß wir all rein und christlich wieder leben werden, daß aus unsern guten Werken alle Unglaubige, als Türken, Heiden, Calacuten, zu uns selbst begehren und christlichen Glauben annehmen. . . . O Gott, ist Luther tot, wer wird uns hinfürt das heilig Evangelium also klar fürtragen! . . . O ihr Christenmenschen, bittet Gott um Hilf, denn sein Urteil nahet und sein Gerechtigkeit wird offenbar. Dann werden wir sehen die Unschuldigen bluten, die der Pabst, Pfaffen und die Münche vergossen, gerichtt und verdammt haben. Apokalypsis. Das sind die Erschlagnen, unter dem Altar Gottes liegend, und schreien um Rach, darauf die Stimm Gottes antwortt: Erwartet die vollkommene Zahl der unschuldigen Erschlagenen, dann will ich richten." Mit dieser Vergegenwärtigung der schon fünfundzwanzig Jahre früher in ähnlicher, doch allgemeinerer Erregung gezeichneten Apokalypsenstelle schließt Dürer. Das großartigste künstlerische Bekenntnis in verwandtem Sinne sind seine vier Apostel.

Im Jahre 1514 sehen wir Dürer zum erstenmal dabei, eine Apostelserie in Kupfer zu stechen, und zwar denkt er sofort nicht nur an die Zwölfe, sondern auch mit an Paulus. Dem Thomas und dem Paulus von 1514 folgen aber erst 1523 Bartholomäus und Simon und 1526 nur noch Philippus. Diese fünf Blätter zeigen alle dasselbe künstlerische Problem: ein stehendes Mannsbild, dessen Hauptwerte sein Charakterkopf und sein großer Mantel sind. Wenn Dürer die zwölf Apostel und



Abb. 30. Veronica, Peter und Paul. Holzschnitt.

Paulus und die drei synoptischen Evangelisten so gearbeitet hätte, wären es gerade zwei Bogen voll geworden wie die Gestochene Passion.

Nehmen wir die erhaltenen Zeichnungen Dürers zu Hilfe, so sehen wir, daß die Apostelvorstellung schon länger in ihm arbeitete und daß Paulus von Anfang an, ehe Luther gesprochen hatte, der wichtigste Apostel für ihn war. Da ist zunächst ein thronender Paulus mit dem erhobenen Schwert und dem Buch in einer Halle; Hintergrund Stadtblick und Landschaft. Dann dasselbe Hauptmotiv, ohne Umgebung: das Problem rückt aus der Marienlebensphäre in die abstraktere Luft der Monumentalkunst. Und schließlich die Vorzeichnung zu dem Paulusstich von 1514, ohne Hintergrund; der Stich macht dem Hintergrundgedanken wieder einige Konzession, ebenso der Mitwirkung der Perspektive, bringt aber auch die Gestalt gewaltiger heraus als die Zeichnung. Unter den vielen Gewandstudien Dürers aus dem Anfang der zwanziger Jahre erkennen wir dann leicht die zu den beiden Hauptgestalten des Doppelgemäldes heraus, zu Johannes und Paulus; eine erste Verwendung fand übrigens der Paulusmantel auf dem Philippusstich, merkwürdigerweise ist dieser Stich geringer als die Vorzeichnung.

An einem Frühlingsabend des Jahres 1526 betrachtete Dürer sein eben fertig gewordenes Philippusblättchen, die reichere Mantelstudie lag daneben. Eben war Melanchthon von ihm gegangen, einer der Hauptthersteller des Evangeliums; von Luther,

dem anderen, war die Rede gewesen, und Melanchthon hatte Dürer ein 1525 gemachtes und sofort zahlreich vervielfältigtes Cranachsches Lutherbildchen gezeigt. Da wurde die Größe dieser Männer, die trotz Papst und Schwärmern das Evangelium an den Tag brachten und schützten, wie es einst die Apostel verkündet hatten, zum Samenkorn in Dürers Herzen, und alles, was von Kraft in ihm war, schoß auf einmal zusammen, als der Gedanke einer neuen, größten Tat in ihm Wurzel schlug: seine Apostel standen in Riesengröße und in bunten Mänteln vor ihm. Nicht mehr sechzehn, so viele Große gibt es nicht zu gleicher Zeit in einer Sache; nur noch vier, je ein Apostel und ein Evangelist auf einer hohen Tafel nebeneinandergestellt, die beiden Hauptapostel Peter und Paul und von den Evangelisten Johannes und Markus. Blieb er bei vieren, so konnte er jedem den Typus einer physiologischen Art von Menschen geben. Denn er glaubte wie alle Gebildeten seiner Zeit mit dem altrömischen Arzt Galen an die vier Qualitäten warm, kalt, feucht und trocken und an ihre verschiedenartige Mischung in den Lebewesen. Hatte er doch längst Studien darüber angestellt, wie diese „viererlei Cumplex der Menschen" durch genaue Beachtung von Maßverhältnissen darzustellen seien, und u. a. die Malerregel aufgeschrieben: bei Beachtung aller Einzelheiten „hast du daraus gar leichtlich zu machen allerlei Gestalt der Menschen, sie seien je von welchen Complexionen sie wollen: Melancolici, Flegmatici, Colerici oder Sanguinici." Johannes, der philosophierende Evangelist, war als Melancholiker darzustellen, ein Denker, ein Wesen luftiger Natur. Ein feuriges Gemüt, ein Choleriker sprach aus den Briefen des Paulus zu Dürer. Petrus, der in irdischer Schwachheit den Herrn dreimal verriet und zähen irdischen Lebens war wie jener Alte, den er in Antwerpen zeichnete, durfte als Phlegmatiker angesehen werden. Und war unter den Synoptikern nicht Markus der sanguinischste Charakter, d. h. der viel Blut, viel Flüssigkeit in sich hatte?

Zwei Mantelstudien lagen vor, und mehr waren nicht nötig, da bei der ins Auge gefaßten großfigurigen Raumfüllung jedes Paar so dicht aneinander geschoben wurde, daß von dem Hintermann nicht viel mehr als der Kopf zu sehen war. Von den Entwürfen zu den vier Idealköpfen sind drei erhalten, Johannes fehlt. An der Markuszeichnung kann man sehen, wie Dürer die physiologische Charakteristik noch über den herrlichen Entwurf hinaus



Abb. 31. Johannes und Petrus.
Ölgemälde.

steigerte: erst der gemalte Markus ist eigentlich „quallet", wie Dürer sagte, d. h. von stark wässeriger Beschaffenheit; die Vorlage drückt bloß das Geistige des Sanguinikers aus.

Nun malte Dürer in den Sommertagen 1526 die beiden Tafeln. Jedes Haupt und ihm entsprechend die dazugehörigen Hände und Füße, soweit sie sichtbar sind, in einem andern Fleischton: der Melancholiker rosig, der Phlegmatiker gelblich mit einem Hauch von Lachsfarbe, der Sanguiniker fahl graugelb, der Choleriker kupferbraun. Wie prächtig durchgearbeitet in der Zeichnung sind Schläfe und Ohr des Paulus, wie leicht und genial ist seine Schädeldecke gemalt (Abb. 32)! Für die Schattierung des roten Mantels des Johannes und des fast weißen des Paulus hatte Dürer längst die Regeln niedergeschrieben, ebenso dafür, daß zu der Liebe, wie sie Johannes lehrte, eine freundliche Fußstellung, zu dem Zorn des Paulus eine grimme zu brauchen sei. So sind beide Tafeln großartige Paradigmen seiner Kunst und Lehre.



Abb. 32. Paulus und Markus (Teil).
Ölgemälde.

Wenn Dürer von der Arbeit an der linken Tafel ausruhte und sein Blick auf seinen Melanchthonstich fiel, konnte es ihm nicht entgehen, wie verwandt das Johannesprofil mit dem gestochenen Kopf war. Gewiß sah er in Melanchthon eine Johannesnatur, und etwas von dieser Betrachtung floß ihm mit aus dem Pinsel, als er den linken Evangelisten arbeitete (Abb. 31). Das Buch, das Johannes aufschlägt, zeigt in erstaunlicher Ausführung

die Anfangszeilen des Johannesevangeliums. Der Evangelist rechts, Markus, erhielt ein Schriftröllchen*) in die Rechte, wie die Humanisten Pirkheimer und Hesse: ein evangelischer Schriftsteller; dachte Dürer bei ihm an Luther, mit dessen 1525er Bildnis Markus auffallende Bestandteile gemein hat?

Jedenfalls steckt die Reformation in den vieren. Ja, sie sind das wahre Denkmal der Reformation. Dürer, zaghaft, als das Werk fertig war, ob seine Meinung auch deutlich genug ausgedrückt sei, ließ für den Nürnberger Rat, dem er sein letztes, größtes Werk schenkte und widmete, eine Inschrift unter den Tafeln anbringen. Er suchte für sie in seinem Exemplar von Luthers Neuem Testament aus dem Jahre 1522 nach passenden Sprüchen, die seine Meinung außer Zweifel stellten, und kam auf 2. Petri 2—3; 1. Joh. 4, 1—3; 2. Timoth. 3, 1—3; Ev. Marc. 12, 38—40. Man lese diese Stellen nach; Dürer schickte ihnen die Einleitungsworte voraus: „Alle weltlichen Regenten in diesen ferlichen Zeiten nemen billig acht, daß sie nit für das göttliche Wort menschliche Verführung annehmen, denn Gott will nit zu seinem Wort getan noch dannen genommen haben. Darauf hörent diese trefflich vier Männer Petrum, Johannem, Paulum und Markum." Als der Nürnberger Rat die Bilder später dem katholischen bayrischen Landesherrn übergeben mußte, ließ der neue Herr diese aus der Seele des jungen Protestantismus heraus gewählten Zitate absägen, obwohl sie sich nicht bloß gegen die alte Kirche (Sie fressen der Witwen Häuser usw.), sondern auch gegen das Schwärmertum wendeten (Es waren aber auch falsche Propheten usw.), ja, von Dürer zum Teil vielleicht damals auch gegen die Humanisten verstanden wurden (Denn es werden Menschen sein, die von sich selbst halten usw.).

Die beiden Tafeln haben im Format und wohl auch im Inhalt einigermaßen den Charakter von Flügelinnenseiten eines Altarbildes. Zu dem Helleraltarmittelbild z. B. zeigt der eine Flügel Petrus und Paulus. Wie Georg und Eustachius von Dürer als Hüter der heiligen Geburt auf Flügeln zu dieser dargestellt wurden, so fragt man leicht: Was hat man sich in die

---

*) Diese Rolle ließ Dürer natürlich weiß; die jetzt darauf lesbaren Worte evang. Marc. cap. 1 hat jemand anders später daraufgeschrieben, *auch der Fuß des Paulus* ist nicht von Dürer gemalt.

Mitte zwischen diese Apostelflügel zu denken? Das Wort Gottes; das Neue Testament; die Lehre Christi. In die Kleine Passion fügte Dürer als eigenste Zutat jenes Blatt (Abb. 30), wo links Petrus mit aufwärts getragenem großem Schlüssel, und rechts Paulus, in der Hand das bloße Schwert, die Veronica mit dem Schweißtuch flankieren. In Dürers Nachlaß befand sich ein sehr großer Christuskopf von vorn. Hat Dürer vorübergehend daran gedacht, seine höchste und letzte Kraft an ein großes Christusangesicht auf dem von der Veronica oder von Engeln gehaltenen Schweißtuch zwischen den Aposteln zu wenden? Wenn ja, so sank ihm doch bald die Hand vor dem Beginnen.

Auch ohne eine Veronica, einen Schmerzensmann oder einen gekreuzigten Christus zwischen sich sind Dürers Apostel etwas Ganzes. Jeder dieser gewaltigen germanischen Typen trägt ja das Edelmal des Christen auf der Stirn, die beiden Deuter links wie die beiden Verfechter rechts. Sie haben in der deutschen Kunst nicht ihresgleichen. Wie zufällig und flach sehen sämtliche Gestalten des 15. und 16. Jahrhunderts aus rings um sie in dem Saale der Münchener Pinakothek, in dem sie hängen! Sie sind aber auch mehr als die Staalmeesters. Mit Rubens, dieser genialen, wohl gesündesten Subjektivität aller germanischen Maler, sind sie schwer zu vergleichen. Rubens war kein Kamerad der Leidenden, sein überzeugendstes Stück ist der trunkene Silen; über seinen Peter und Paul aber — seine Namensheiligen! — muß man lachen, kommt man von Dürer zu ihnen, so ahnungslose Komödianten sind es, denen man nicht das Hundertstel von Dürers Gestalten zutraut. Auch aus der Gegenwart läßt sich noch nichts neben Dürers Apostel stellen, man muß da ein Gleichnis wagen. Etwas den Aposteln Entsprechendes könnten wir erhalten, wenn der größte deutsche Plastiker, ein ganz aus sich selbst zu Reife und Größe emporgewachsener Künstler, nach langen Studien über Haupttypen des heutigen Körpers, nach Hunderten von Porträtarbeiten nach großen Toten wie Goethe, Beethoven, Bismarck und den besten Lebenden, in einer Zeit, wo der deutschen Einheit Gefahr drohte, seinem Landesherrn ein Denkmal der drei auf dem Rütli Schwörenden schenkte.

Dürers Apostel haben etwas von der Naturgewalt von Prachtexemplaren von Bäumen. Sie sind Gestalten wie Siegfried und Hagen. Sie sind das potenzierte Ergebnis der Kultur einer Zeit, an gesteigerten Individuen dargestellt: dieser Petrus

ist ein schlichter Mensch, aber künstlerisch doch kolossal, und den Blick des Paulus hält keiner aus, der es versucht und sich vor ihn stellt.

Ob Dürers Kunst schön ist, weiß ich nicht; aber sie hat von allem, was gemalt worden ist, den meisten Charakter. Wenn die deutsche Kultur einmal zugrunde gehen sollte und man dürfte einen Wunsch tun, daß ein Stück aus ihr erhalten bliebe, so würde ich Dürers Apostel nennen.

Frauenleben. Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Dr. Ed. Otto. Mit zahlreichen Abbildungen.

Gibt ein Bild des deutschen Frauenlebens von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, von Denken und Fühlen, Stellung und Wirksamkeit der deutschen Frau, wie sie sich im Wandel der Jahrhunderte darstellen.

Fürstentum. Deutsches Fürstentum und deutsches Verfassungswesen. Von Professor Dr. E. Hubrich.

Der Verfasser zeigt in großen Umrissen den Weg, auf dem deutsches Fürstentum und deutsche Volksfreiheit zu dem in der Gegenwart geltenden wechselseitigen Ausgleich gelangt sind, unter besonderer Berücksichtigung der preußischen Verfassungsverhältnisse.

Geographie s. Entdeckungen; Japan; Kolonien; Mensch; Palästina; Polarforschung; Volksstämme; Wirtschaftsleben.

Geologie s. Erde.

Germanen. Germanische Kultur in der Urzeit. Von Dr. G. Steinhausen. Mit 17 Abbildungen.

Das Büchlein beruht auf eingehender Quellenforschung und gibt in fesselnder Darstellung einen Überblick über germanisches Leben von der Urzeit bis zur Berührung der Germanen mit der römischen Kultur.

Geschichte (s. a. Entdeckungen; Frauenleben; Fürstentum; Germanen; Japan; Jesuiten; Kalender; Kriegswesen; Kunstgeschichte; Literaturgeschichte; Palästina; Rom; Städtewesen; Volksstämme; Wirtschaftsgeschichte). Restauration und Revolution. Von Dr. R. Schwemer.

Die Arbeit behandelt das Leben und Streben des deutschen Volkes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von dem ersten Aufleuchten des Gedankens des nationalen Staates bis zu dem tragischen Sturze in der Mitte des Jahrhunderts.

Gesundheitslehre (s. a. Ernährung; Heilwissenschaft; Leibesübungen; Mensch; Nervensystem; Tuberkulose). Acht Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von Professor Dr. H. Buchner. 2. Auflage, besorgt von Professor Dr. M. Gruber. Mit zahlreichen Abbildungen im Text.

Unterrichtet in klarer und überaus fesselnder Darstellung über alle wichtigen Fragen der Hygiene.

Handwerk. Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Dr. Ed. Otto. Mit 27 Abbildungen auf 8 Tafeln. 2. Aufl.

Eine Darstellung der historischen Entwicklung und der kulturgeschichtlichen Bedeutung des deutschen Handwerks von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Heilwissenschaft (s. a. Gesundheitslehre). Die moderne Heilwissenschaft. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. E. Biernacki. Deutsch von Dr. S. Ebel, Badearzt in Gräfenberg.

Gewährt dem Laien in den Inhalt des ärztlichen Wissens und Könnens von einem allgemeineren Standpunkte aus Einsicht.

Hilfsschulwesen. Vom Hilfsschulwesen. 6 Vorträge von Dr. B. Maennel.

Es wird in kurzen Zügen eine Theorie und Praxis der Hilfsschulpädagogik gegeben. An Hand der vorhandenen Literatur und auf Grund von Erfahrungen wird nicht allein zusammengestellt, was bereits geleistet worden ist, sondern auch hervorgehoben, was noch der Entwickelung und Bearbeitung harrt.

Japan. Die Japaner und ihre wirtschaftliche Entwicklung. Von Prof. Dr. Rathgen.

Vermag auf Grund eigener langjähriger Erfahrung ein wirkliches Verständnis der merkwürdigen und für uns wirtschaftlich so wichtigen Erscheinung der fabelhaften Entwicklung Japans zu eröffnen.

Jesuiten. Die Jesuiten. Eine histor. Skizze von H. Boehmer-Romundt.
Ein Büchlein nicht für oder gegen, sondern über die Jesuiten, also der Versuch einer gerechten Würdigung des vielgenannten Ordens.

Jesus. Die Gleichnisse Jesu. Zugleich Anleitung zu einem quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. Von Lic. Privatdozent Weinel. 2. Aufl.
Will gegenüber kirchlicher und nichtkirchlicher Allegorisierung der Gleichnisse Jesu mit ihrer richtigen, wörtlichen Auffassung bekannt machen und verbindet damit eine Einführung in die Arbeit der modernen Theologie.

Illustrationskunst. Die deutsche Illustration. Von Professor Dr. Rudolf Kautzsch. Mit zahlreichen Abbildungen.
Behandelt ein besonders wichtiges und besonders lehrreiches Gebiet der Kunst und leistet zugleich, indem es an der Hand der Geschichte das Charakteristische der Illustration als Kunst zu erforschen sucht, ein gut Stück „Kunsterziehung".

Ingenieurtechnik. Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit. Von Ingenieur Curt Merckel. Mit zahlreichen Abbildungen.
Führt eine Reihe hervorragender und interessanter Ingenieurbauten nach ihrer technischen und wirtschaftlichen Bedeutung vor.

——— Bilder aus der Ingenieurtechnik. Von Ingenieur Curt Merckel. Mit 43 Abbildungen im Text und auf einer Doppeltafel.
Zeigt in einer Schilderung der Ingenieurbauten der Babylonier und Assyrer, der Ingenieurtechnik der alten Ägypter unter vergleichsweiser Behandlung der modernen Irrigationsanlagen daselbst, der Schöpfungen der antiken griechischen Ingenieure, des Städtebaues im Altertum und der römischen Wasserleitungsbauten die hohen Leistungen der Völker des Altertums.

Israel s. Religionsgeschichte.

Kalender. Der Kalender. Von Professor Dr. W. Wislicenus.
Erklärt die astronomischen Erscheinungen, die für unsere Zeitrechnung von Bedeutung sind, und schildert die historische Entwicklung des Kalenderwesens.

Kolonien. Die deutschen Kolonien. Land u. Leute. Von Dr. Adolf Heilborn.
Bietet auf Grund der neuesten Forschungen eine geographische und ethnographische Beschreibung unserer Kolonien, unter Berücksichtigung ihrer wirtschaftlichen Bedeutung.

Kriegswesen. Vom europäischen Kriegswesen im 19. Jahrhundert. Von Major O. von Sothen.
In einzelnen Abschnitten wird insbesondere die Napoleonische und Moltkesche Kriegführung an Beispielen (Jena-Königgrätz-Sedan) dargestellt und durch Kartenskizzen erläutert.

Kunst. Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Dr. Theodor Volbehr.
Führt von einem neuen Standpunkte aus in das Verständnis des Wesens der bildenden Kunst ein, erörtert die Grundlagen der menschlichen Gestaltungskraft und zeigt, wie das künstlerische Interesse sich allmählich weitere und immer weitere Stoffgebiete erobert.

——— Kunstpflege in Haus und Heimat. Von R. Bürkner. Mit 14 Abbildungen
Das Büchlein soll auf diesem großen Gebiete persönlichen und allgemeinen ästhetischen Lebens ein praktischer Ratgeber sein, der deutlich die Richtlinie zeigt, in der sich häusliches und heimatliches Dasein bewegen muß.

Kunstgeschichte s. Baukunst; Illustration; Schriftwesen.

Leibesübungen. Die Leibesübungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. R. Zander. 2. Auflage. Mit 19 Abbildungen.
Will darüber aufklären, weshalb und unter welchen Umständen die Leibesübungen segensreich wirken, indem es ihr Wesen, andererseits die in Betracht kommenden Organe bespricht

Metalle. Die Metalle. Von Prof. Dr. K. Scheid. Mit 16 Abbildungen.
Behandelt die für Kulturleben und Industrie wichtigen Metalle nach ihrem Wesen, ihrer Verbreitung und ihrer Gewinnung.

Mikroskop. Mikroskope. Von Dr. W. Scheffer. Mit zahlreichen Abbildungen.
Will bei weiteren Kreisen Interesse und Verständnis für das Mikroskop erwecken durch eine Darstellung der optischen Konstruktion und Wirkung wie der historischen Entwicklung.

Moleküle. Moleküle — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. G. Mie.
Stellt die physikalische Atomlehre als die kurze logische Zusammenfassung einer großen Menge physikalischer Tatsachen unter einem Begriffe dar, die ausführlich und nach Möglichkeit als einzelne Experimente geschildert werden.

Nahrungsmittel s. Chemie; Ernährung.

Naturlehre. Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Von Felix Auerbach. Mit Abbildungen.
Eine zusammenhängende, für jeden Gebildeten verständliche Entwicklung der Begriffe, die in der modernen Naturlehre eine allgemeine und exakte Rolle spielen.

Nationalökonomie s. Arbeiterschutz; Bevölkerungslehre; Soziale Bewegungen; Wirtschaftsleben.

Naturwissenschaften s. Abstammungslehre; Befruchtungsvorgang; Chemie; Erde; Licht; Luft; Meeresforschung; Mensch; Moleküle; Naturlehre; Pflanzen; Strahlen; Tierleben; Weltall; Wetter.

Nervensystem. Das Nervensystem, sein Bau und seine Bedeutung für Leib und Seele im gesunden und kranken Zustande. Von Professor Dr. R. Zander. Mit zahlreichen Abbildungen.
Die Bedeutung der nervösen Vorgänge für den Körper, die Geistestätigkeit und das Seelenleben wird auf breiter wissenschaftlicher Unterlage allgemeinverständlich dargestellt.

Pädagogik (s. a. Hilfsschulwesen; Mädchenschule). Allgemeine Pädagogik. Von Professor Dr. Theobald Ziegler. 2. Auflage.
Behandelt die großen Fragen der Volkserziehung in praktischer, allgemeinverständlicher Weise und in sittlich-sozialem Geiste.

Palästina. Palästina und seine Geschichte. Sechs Vorträge von Professor Dr. von Soden. Mit 2 Karten und 1 Plan von Jerusalem. 2. Auflage.
Ein Bild nicht nur des Landes selbst, sondern auch alles dessen, was aus ihm hervor- oder über es hingegangen ist im Laufe der Jahrhunderte.

Pflanzen (s. a. Tierleben). Unsere wichtigsten Kulturpflanzen. Von Privatdozent Dr. Giesenhagen in München. Mit zahlr. Abbildungen im Text.
Behandelt die Getreidepflanzen und ihren Anbau nach botanischen wie kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten, damit zugleich in anschaulichster Form allgemeine botanische Kenntnisse vermittelnd.

Philosophie (s. a. Menschenleben; Schopenhauer; Weltanschauung). Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland. Von Prof. Dr. O. Külpe. 3. Aufl.
Schildert die vier Hauptrichtungen der deutschen Philosophie der Gegenwart, den Positivismus, Materialismus, Naturalismus und Idealismus.

Physik s. Licht; Mikroskop; Moleküle; Naturlehre; Strahlen.

Polarforschung. Die Polarforschung. Von Prof. Dr. Kurt Hassert in Tübingen. Mit mehreren Karten.
Faßt die Hauptfortschritte und Ergebnisse der Jahrhunderte alter, an tragischen und interessanten Momenten überreichen Entdeckungstätigkeit zusammen.

Psychologie s. Mensch; Nervensystem; Seele.

Religionsgeschichte (s. a. Christentum; Jesuiten). Die Grundzüge der israelitischen Religionsgeschichte. Von Professor Dr. Fr. Giesebrecht.

Schildert, wie Israels Religion entsteht, wie sie die nationale Schale sprengt, um in den Propheten die Ansätze einer Menschheitsreligion auszubilden, wie auch diese neue Religion sich verpuppt in die Formen eines Priesterstaats.

Religiöse Strömungen. Die religiösen Strömungen der Gegenwart. Von Superintendent D. A. H. Braasch.

Will die gegenwärtige religiöse Lage nach ihren bedeutsamen Seiten hin darlegen, ihr geschichtliches Verständnis vermitteln und einen jeden in den Stand setzen, selbst bestimmte Stellung zur künftigen Entwicklung zu nehmen.

Restauration s. Geschichte.

Revolution (s. a. Geschichte). 1848. 6 Vorträge von Prof. Dr. O. Weber.

Bringt auf Grund des überreichen Materials in knapper Form eine Darstellung der wichtigen Ereignisse des Jahres 1848, dieser nahezu über ganz Europa verbreiteten großen Bewegung in ihrer bis zur Gegenwart reichenden Wirkung.

Rom. Die ständischen und sozialen Kämpfe in der römischen Republik. Von Leo Bloch.

Behandelt die Sozialgeschichte Roms, soweit sie mit Rücksicht auf die die Gegenwart bewegenden Fragen von allgemeinem Interesse ist.

Schiller. Von Professor Dr. Th. Ziegler. Mit dem Bildnis Schillers von Kügelgen in Heliogravüre.

Gedacht ist das Büchlein als eine Einführung in das Verständnis von Schillers Werdegang und Werken. Zu diesem Zweck bespricht der Verfasser vor allem die Dramen Schillers und sein Leben, ebenso werden auch einzelne seiner lyrischen Gedichte und die historischen und die philosophischen Studien Schillers als ein wichtiges Glied in der Kette seiner Entwicklung behandelt.

Schopenhauer. Von H. Richert. Mit dem Bildnis Schopenhauers.

Die Vorträge wollen in die Lektüre der Schriften Schopenhauers einführen und einen zusammenfassenden Überblick über das Ganze des Systems geben. Die Anmerkungen und literarischen Nachweise sollen dem Leser ermöglichen, die ihn interessierenden Ausführungen in den Werken Schopenhauers oder in der Schopenhauerliteratur nachzulesen.

Schriftwesen. Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Professor Dr. O. Weise. Reich illustriert. 2. Auflage.

Verfolgt durch mehr als vier Jahrtausende Schrift-, Brief- und Zeitungswesen, Buchhandel und Bibliotheken.

Schulwesen s. Hilfsschulwesen; Mädchenschule; Pädagogik.

Sinnesleben s. Mensch.

Soziale Bewegungen (s. a. Arbeiterschutz). Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von G. Maier. 2. Auflage.

Will auf historischem Wege in die Wirtschaftslehre einführen, den Sinn für soziale Fragen wecken und klären.

Städtewesen. Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter. Von Oberlehrer Dr. Heil. Mit Abbildungen.

Stellt die geschichtliche Entwicklung dar, schildert die wirtschaftlichen, sozialen und staatsrechtlichen Verhältnisse und gibt ein zusammenfassendes Bild von der äußeren Erscheinung und dem inneren Leben der deutschen Städte.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Strahlen (s. a. Licht). Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Profe[ssor Dr. R. Bö]rnstein und Professor Dr. W. Marckwald.

... Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung, sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft von Professor Dr. Walther Lo...

erörtert nach einer Geschichte des Eisenbahnwesens insbesondere Tarifwesen, Binnenwasserstraßen und Wirkungen der modernen Verkehrsmittel.

Versicherung s. Arbeiterschutz.



Aus
Jedes Bändchen geheft

Volkslied. Das deutsche Volkslied. Über W
deutschen Volksgesanges. Von Privatdozent Dr. J.
Handelt in schwungvoller Darstellung vom Wesen und Werde

Volksstämme. Die deutschen Volksstämme
Professor Dr. O. Weise. 2. Auflage. Mit 26 A
Schildert, durch e
die Eigenart der

Volkswirtsch
Soziale Beweg

Wärme s. L

Wärmekraft
den Bau der
Vater. Mit
Will durch ei
wichtiger werd

Wasser s.

Weltall.
2. Auflage.
Will in das

Weltansch
Philosophe
Will mit den
Beschränkung
beherrschende
ja ein möglic

Weltäthe

Wetter.
27 Figuren
Schildert die
ihre Bedeutun
welche dem
Wettervorher

Wirtschaf
Soziale Be

Wirtschaf
im 19. Jah
Gibt in gedrä
Volkswirtschaf